VLADIMIR STREINU

PAGINI DE CRITICĂ LITERARĂ • II

Coperta : *Cristea Müller*

VLADIMIR STREINU

PAGINI DE CRITICĂ LITERARĂ

II

MARGINALIA, ESEURI

1968
EDITURA PENTRU LITERATURĂ

I

MEȘTEȘUG ȘI INSPIRAȚIE

În suplimentul literar *Liga Ortodoxă* (1896, Nr. 4), Alexandru Macedonski semna articolul *Poezie și Poeți Contemporani,* în care se află rîndurile următoare : „Dintre cei tineri, unul, de curînd de tot, pare a fi înțeles mai mult sau a fi sugestionat mai mult de temperamentul său, evoluțiunea, pe care, încă din timpul lui Omer, cei înzestrați cu schinteie dumnezeiască o îndeplinesc. *Ion Theo,* așa se numește cel care, de un șir de vreme, m-a surprins cu versuri mai presus de vîrsta sa, dar nu și mai prejos de talentul său."

Despre băiețandrul de 16 ani Ion Theo, care nu era altul decît viitorul Tudor Arghezi, Macedonski mai afirmă în același loc că e „...un artist viitor de mare valoare", pe care — comparîndu-l cu sine — găsește potrivit să adauge încă : „Acest tînăr, la o vîrstă cînd eu gîngăveam versul, rupe cu o cutezanță fără margini, dar pînă astăzi, coronată de cel mai strălucit succes, cu toată tehnica veche a versificării, cu toate banalitățile de imagini și de idei, ce multă vreme au fost socotite, la noi și în străinătate, ca o culme a poeticei și a artei".

Fapt este că Ion Theo debutase ca discipol al lui Macedonski, care la acea dată, consecvent cu temperamentul său foarte liber, și deci deschis tuturor noutăților literare, consecvent cu versul său mai vechi „Neron e încercarea de a fi original", introducea la noi instrumentalismul lui René Ghil ca ultima noutate în poezie, la acea vreme.

Tînărul, pe care, mai mult decît îl aprecia, îl răsfăța ca discipol, publicase în adevăr cîteva poezii de cea mai caracterizată factură macedonskiană. Astfel, versurile aliterate din *Zori de Aur :*

Fiori timizi de roze zori, ușori și creți, trec peste baltă
Iar nenufari, potire-nvoalte — mari — se mișcă încoa și încolo,
În vreme ce un tril sonor ia zbor rotind un magic solo...
Să fie ea — iubita mea ? — Dar nu.. — Era privighetoarea...

În cer murea ultima stea și se făcea lumină înaltă,
Iar mici fiori de roze zori treceau ușori și creți pe baltă.

sau acelea, cu vocabular și ortografie scumpă lui Macedonski, din *Aegypt :*

Adiați de sicomore, parfumați de elebor,
Nilu-și duce către Theba cadențarea în solzi de aur,
Și, sub nori de libelule, îndoit ca un balaur,
Oglindește-n unda sumbră al lui Hapi magic zbor.

Pe cîmpie se resfiră al naturii antic basm,
Iar papyrusele blonde își vorbesc tremurătoare
Și-n Gyzeh pe Sphinx o umbră se lungește învietoare,
Iar pe vîrful plin de raze se cutremură un spasm.

Pyramidele zac moarte în nespusa depărtare
Și nisipurile roșii dau reflexe viorii,
Pe cînd Theba coronează feciorelnici theorii
Cu flori mari de lotus candid, pentru-a zeilor serbare.

Dar versuri mai frumoase compusese tînărul instrumentalist atunci cînd se lăsase mai furat nu de maestrul său, ci de Eminescu în *Clara Noapte (Liga Ortodoxă*—ziar, Nr. 25) :

Noaptea clară într-un basmu de magie schimbă balta.
Oh, ce aur curge în trestii, ce cad una peste alta !
Peste tot, plăceri nespuse bat din aripile lor.
Tainic cîntă-n ulmul falnic singuraticul cinflor.
El doinește, și în ochii-mi se răsfrînge, clară, balta.

Timbrul *Scrisorii a IV-a* se aude limpede.

Despre acest poet scria Macedonski articolul amintit, în care, ca să fie superb — cum obișnuia — declara că îl laudă, deși prietenii i-au atras atenția că mai toți tinerii, cărora le augurase el gloria literară, îl părăsiseră, unii chiar atacîndu-l ; și, că pentru a nu încerca o nouă dezamăgire, l-au sfătuit să-și moderereze termenii elogiului.

Din nefericire pentru maestru, după cum i se prezisese, dar din fericire pentru originalitatea noului poet, lucrurile aveau să se întîmple întocmai. Căci Ion Theo, devenit în cîțiva ani T. Arghezi, va trece sub influența marelui său semen

Baudelaire, pe care Macedonski îl declarase mai puțin înzestrat decît un Rollinat, și chiar va face să se vadă că între el și fostul maestru a intervenit ruptura.

Știri despre această despărțire literară găsim în revista *Linia Dreaptă* (1904, Nr. 2 și 3, articolul *Vers și Proză*, semnat T. Arghezi). De două ori, autorul articolului, dezbărat între timp de apucătura instrumentalistă, ca și de protectorul adolescenței sale lirice, țintește exact și nimerește pe Macedonski.

Prima dată, făcînd responsabili de înțelesul dezordonat ce se atribuia cuvîntului *decadent* pe aceia care la noi iau în serios glumele Parisului, e vorba de „cîțiva încăpățînați să facă *școală*", care „fabricară echivocuri sonore și grețuri poetice bogate în sentimente ca pîsla" și care încă „pentru a nu se hotărnici ridicolul se mai și titrară simboliști-instrumentiști" ; iar a doua oară, ca pricină a discreditului public pentru „starea de absorbire, de răpire cu duhul" a adevăraților artiști, se arată „Domnia Sa Domnul Găgăuță, entitate contimporană", care totuși „găsește destul trotuar alături, ca să-și răsucească mustața cu spirit și emfază". Aluziile nu mai îngăduie nici o îndoială : T. Arghezi încetase în toate felurile să mai fie Ion Theo.

Cu toate acestea, pe o anumită latură a esteticii sale, atît cît această preocupare i se poate cunoaște acum, la peste 40 de ani de la debut, Tudor Arghezi a mers într-o direcție pînă la cele din urmă consecințe ale unei idei tot macedonskiene. După legea care face ca scriitorii să fie în parte ceea ce a fost mediul intelectual al primei lor tinereți, fostul colaborator de la *Liga Ortodoxă* nu va uita niciodată, cînd va fi adus să reflecteze asupra meșteșugului poetic, că poetul este în primul rînd un mînuitor de cuvinte.

Lecția lui Macedonski care mergea pînă la cel mai neînțeles misticism verbal, reducînd ideea filozofică de realitate la condiția exprimării, la *cuvîntul*, pe care îl considera ca secretul singurei posibilități palingenezice *(Noaptea de August)*, va lăsa așadar urme.

Este de la sine înțeles că pe Tudor Arghezi, nu în sensul formalismului macedonskian îl va duce cultul cuvintelor, dată fiind ruptura, de care am amintit mai sus și care trebuie să fi fost mai mult temperamentală ; după cum de la sine se

înțelege că sugestia primită în tinerețe de la Macedonski ar fi rămas stearpă fără geniul verbal de care Arghezi era însuflețit. Și oricum ar fi, fapt este că ideea de meșteșugar al cuvîntului, cîteodată de vraci al cuvîntului, ce și-a făurit despre el însuși, ține cel puțin cu o rădăcină de învățătură a maestrului repudiat.

Preocuparea de cuvinte ca de însăși taina poeziei, Arghezi avea să o exprime de cîte ori va simți nevoia să se comenteze. Mai întîi, în articolul menționat din *Linia Dreaptă*, oarecum nedeslușit : „Cuvîntul însuși e o măsură, și foarte des vizibil turnat în calîpul special senzațiunii ce-l provoacă, pe cît cu putință ; de exemplu : *surd, brut, bolborosire, gîngav, turbure, vijelie, trăncănire, uruie, plesnește, clar* etc. Acolo unde nu-i mai este cu putință să reproducă și să cuprindă, îl ajută *versificația*. Senzațiunea lovește cuvîntul, iar el deschide versul."

Cînd a fost să dea un titlu volumului din 1927, același gînd, statornic de zeci de ani, apare încă o dată în două vorbe : *Cuvinte Potrivite*.

Iar potrivitorul de cuvinte, stîrnit de la lucru de unul și altul, va scrie și un început de *Ars Poetica* (*Adevărul Literar și Artistic*, 1927, Nr. 367), unde citim : „Să mă păzească Dumnezeu, nu am căutat să fac literatură, dar am căutat cuvintele care sar și frazele care umblă de sine stătătoare. Nu știu, am sentimentul că încă nu le-am găsit și probabil că nu le voi mai găsi. Însă căutînd cuvinte săritoare și găsind puține, am înlocuit natura lor printr-o natură de adaos și m-am apucat să fac resorturi pentru cuvinte, ca să poată sări... Pe lîngă cuvintele care sar m-au interesat tot atît de mult cuvintele care înțepenesc, care stau de tot, îngropate mult în pămînt și ridicate mult în văzduh : cuvinte stîncoase. Cînd nu le-am găsit, am luat cuvinte de celelalte și le-am bătut un cui lung înlăuntru și le-am lăsat așa ; și acest cui e un cui care nu mai iese... Apoi, evident, am căutat cuvinte virginale, cuvinte puturoase, cuvinte cu rîie : le-am excitat aroma, le-am avivat rănile cu sticlă pisată și le-am infectat pe unele complet... Mai pe scurt, m-a posedat intenția de a împrumuta vorbelor însușiri materiale, așa încît unele să miroasă, unele să supere pupila, altele să fie pipăibile, dure sau mușculate și cu păr de animal."

Nu altfel va vorbi unei publicații editoriale *(Cronicarul,* 1930, Nr. 1), trebuind să răspundă la o anchetă : „...Efortul meu literar și-a limitat speranțele la această mică îndeletnicire, crăparea cuvintelor, rînjirea miezurilor și depănarea în fir de aţă a scaiurilor de umbră dinăuntrul lor. Scriitorii noștri din trecutul mai apropiat au cunoscut desigur limba, însă numai străzile limbii, și s-au mulțumit să le păzească din colț, ca niște buni vardiști cu tesac, care și-au făcut datoria. Alții au sărit gardurile, au forțat ușa, au rupt peceți domnești și s-au înfruptat hoțește. Desigur că nu e o treabă pentru corectitudinile profesorilor de limba românească. Ei fac dicționare, culegeri, categorii și clasificări : limba fuge înainte... am încredere în inteligența noastră, că niciodată nu va deveni atît de academică spitalicește și de organizată spitalicește pe catedre, încît să oprească vorbele de a ieși cu picioarele goale, să le interzică să fluiere și să umble haimanale. Acorte, senzuale și cu o garoafă cu mîzga roșie la ureche, țigăncile cuvintelor noastre sînt destinate să ne dea mulți copii din flori frumoși..."

În sfîrșit ultima dată, în *Ce-ai cu Mine, Vîntule?* (1937), preocuparea nu se schimbă : fie că poetul își reduce arta la „O noutate veche, înfregezită de cuvintele întoarse la alte înțelesuri și izvoare" *(Culegătorul de Semne),* fie că se socotește unul, care „s-a străduit un timp și o țîră ca să stoarcă vorbele de icre" *(Rugăciune),* înțelegem mereu același lucru : Tudor Arghezi s-a condus de o estetică verbală.

Dacă l-am crede în totul, opera sa ne-ar apărea ca un rezultat al voinței filologice, care a făcut dicționarul și limba să i se supună, să-și piardă cumințenia ca să cîștige o nouă frumusețe. Nu era chiar o trufie goală aceasta. Căci nimeni în adevăr, dintre poeții după Eminescu, n-a creat mai durabile tipare de expresie, mai răspîndite forme și mai noi decît autorul *Cuvintelor Potrivite.* În versuri, ca și în proză, opera sa este în primul rînd o creație de limbă. Articulările sintactice reputate ca incorecte și cuvintele interzise, vulgare sau istovite, au căpătat dintr-o dată o slobozenie zgomotoasă din vechi închisori academice, dovedindu-se capabile, nu numai să răcnească în înjurătură, dar și să tremure în rugăciune.

De la *Cărticică de Seară* (1935) și *Ce-ai cu Mine, Vîntule?,* cuvintele — țigănci și haimanale au început mai cu seamă să

treacă de la tainele de tot felul chiar la Sfintele Taine, lăsîndu-ne pe noi cititorii să credem că taina frumuseții conduce pe oricine de-a dreptul la taina dumnezeirii. Și tot cam de atunci, Arghezi pare a fi părăsit ideea de meșteșugar al artei sale, de născocitor de limbă, de om îndîrjit asupra cuvintelor, care scoate din propria-i voință minunea poeziei, pentru a-și apropia ca model fie o gînganie sau firul ierbii, fie munții sau cerul înstelat. La lecția Creațiunii, poetul a fost adus de înseși cuvintele *tiers-état* ale limbii noastre, pe care le scăpase din întuneric.

În volumul *Hore*, învățăcelul lui Dumnezeu, căruia nu i-a mai rămas nici urmă din trufia de artist de altădată, înștiințează :

Cu urechea la pămînt
Ascult lunecînd în foi
Lungi, de cîrji de popușoi,
Graiul din ape și vînt.

I-aud undele-așternute,
Ca un giulgiu de hîrtie,
Pasul cum îi întîrzie
Sufletul să i se mute.

Sculele mele cîntate
Pune-le-n vatră pe foc.
Vreau un singur pai, în loc
De unelte-ncrucișate,
Dintr-o strună de o sfoară
Voi să mă căznesc să scot
Geamătul și-aleanul tot,
Pîcla grea și ceața rară.

Treceți toate pe o coardă,
Iarbă trează, floare moartă.

Natura nu e meșteșugită, ci simplă ; simplitatea va fi dar și crezul artistic cel de pe urmă al poetului.

Altădată se putea vorbi, dacă nu de o artă poetică a lui Arghezi, în orice caz de aplicația oarecum manufacturieră, de intenții vagi, de o estetică, după cum am văzut, cel puțin

a limbii ; astăzi însă, după atingerea marilor taine din lucrurile mici, care umplu cercul vieții filiale *(Cărticică de Seară)*, după conștiința încă turbure că un vînt de sus îi suflă paginile, pe care poetul numai le transcrie *(Ce-ai cu Mine, Vîntule ?)*, o convingere nouă, aleasă din misticismul creației artistice, apare cu toată puterea și însuflețește versurile din *Hore*.

Aceste versuri nici nu mai sînt ale unui autor-om și nu mai sînt îndeosebi ale poetului, care — vorbind de opera sa — obișnuia să se reflecteze, cu prefăcută mîndrie, ca faur :

Nu v-am sădit și nu v-am cercetat.
Ați încolțit în drojdii de țărînă,
Bezna din zguri v-a pus și semănat
Și de ogor v-ați prins cu o țîțînă.

Condiția de umilință a scriitorului, față de propria-i operă, răsărită neștiut ca „buruienile", este altceva decît vechea conștiință de meșteșugar ; ea încolțește din neînțelese binecuvîntări, dintr-o supravoință ; nu este creație literară, ci însăși Creațiunea, care își depășește mereu forma conștientă. Poetul are de mulțumit, pentru tot ceea ce i se atribuie ca fiind opera lui, adevăratului autor, acelui Cuiva, căruia i se cere voie, de artistul care o viață întreagă s-a îndeletnicit cu „crăparea cuvintelor", să i se mulțumească fără cuvînt *(Colind)*. Pe drumul către Dumnezeu, în adevăr, se renunță la orice trufie :

Doamne, vreau să-ți mulțumesc...
Dar în graiul omenesc
Slova vorbelor tocită,
Vorba slovei prihănită,
Înțelesul otrăvit
Le-a mușcat și-mbolnăvit.

. . . . . .

Voie dă-mi să spînzur graiul
Și să-ți mulțumesc cu naiul.
Cîntecul care mă doare
Frate-i cu tăcerea mare,
Cu îngerii, cu lăstunii
Și cu șoapta rugăciunii.

Ultima treaptă, pe care o suie poetul către desăvîrșire, după renunțarea la arta cuvîntului, este renunțarea la orice știință, este ignoranța divină (*A.B.C.*):

A vrut Dumnezeu să scrie
Și nici nu era hîrtie.
N-avea nici un fel de scule
Și nici litere destule.

. . . . . .

N-aș vrea nici atît să-l supăr
Cît piperul de enupăr,
Dar o să vă spui ceva :
Nici carte nu prea știa.
Orișice învățăcel
Știa mult mai mult ca el.
El, care făcuse toate,
Nu avea certificate.
Cîtu-i Dumnezeu de mare
N-avea trei clase primare.

. . . . . .

Cît de impresionantă, din punct de vedere etic, e opera întreagă a lui Arghezi ! Stăruim îndeosebi asupra devenirii morale a poetului, deoarece acum, cînd nu este critic care să nu fi vorbit despre plusul estetic adăugat de el culturii noastre, singurul lucru nimerit e să se arate puterea educativă, în numele căreia opera lui continuă a mai fi respinsă cînd și cînd.

Pornind de la o estetică a voinței verbale, a inovației și în definitiv a confecționării artistice, vagi idei plăcute lui Satan, „trismegistul", Tudor Arghezi, din lăpădare în lăpădare, a suit înalta scară la capătul de sus al căreia contemplă acum, cu umilință multă, divina strălucire simplă.

II

HORE

Și însăși poezia lui, ca realizare succesivă, de la *Cuvinte Potrivite* pînă la *Hore*, poate fi privită ca o mare dramă creștină, ca singura, în cuprinsul literaturii române. Gesturile

lăpădării de „necurat" și ale lăpădării de sine au împins pe vechiul recalcitrant al tagmei călugărești la conformismul deplin călugăresc, creștin și ortodox cu voința lui Dumnezeu. Învățătura care luminează sufletul cititorului acestui mare poet este desăvîrșirea în credință și desăvîrșirea prin credință.

În *Psalmii* din *Cuvinte Potrivite*, sufletul poetului era numai ispitit de Dumnezeu, ca de o fericire încă interzisă de firea îndoită. De aceea, lirismul de atunci, departe de a fi unul religios, rămînea frămîntat, oarecum sterp, dacă e să vorbim exclusiv creștinește, simplă apetență, fără urmare, a divinului, ca un fel de sete fără putință de a bea :

Vreau să Te pipăi și să urlu : Este.

Se înțelege că în cîntecul acestui fost, dacă nu păgîn, ucenic al Satanei, care dorea să se încredințeze cu pipăitul de ceea ce nu se pipăie, presimțirea lui Dumnezeu mai mult îl durea decît îl mulțumea ; cîntecul ieșea timbrat omenește, cu suferința neputinței de a se înălța la cer, cu simțămîntul limitelor trecătoare în mijlocul eternei nelimitări :

Sînt, Doamne, prejmuit ca o grădină
În care paște-un mînz.

și cu tristețea neparticipării poetului la tovărășia și legea dumnezeiască :

Tare sînt singur, Doamne, și pieziș !

Însăși cuminecătura turbură adînc pe cel care se simte încă neînvrednicit să se împărtășească. O asemenea sfîntă turburare e în *Cîntec de Boală*, din *Hore :*

Domnul, Dumnezeul mare
Mi-a umplut două pahare
. . . . . .
Amîndouă-s ale tale,
Zise Domnul, ia-le, bea-le.

După ce m-a împărtășit
Insul mi s-a risipit.
L-am pierdut jurîmprejur,
Ca o ceață dintr-un ciur

Și-am rămas pribeag în boare
Ca un mîros fără floare,
Al căreia lemn uscat
Rădăcina și-a uitat.
Ca un foc fără cărbune.
Ca un fum fără tăciune.

. . . . . .

Sufletul îmi umblă beat
Pe subt veac și peste leat.

. . . . . .

Carnea n-ar fi mai bolnavă
Dac-aș fi băut otravă.

. .

Dar *Hore,* în afară de această poezie, în care lepădarea de materie și păcatele ei, prin împărtășanie („miros fără floare", „fum fără tăciune"), nu este întreagă („Carnea n-ar fi mai bolnavă, Dac-aș fi băut otravă"), aduce lirismul deplinei fericiri în Dumnezeu, așa cum literatura noastră nu mai cunoaște altul.

Toată acea știută încordare dramatică din poezia lui Arghezi s-a resorbit într-o pace și fericire spirituală care este a desăvîrșirii creștine.

Am avut pînă la Tudor Arghezi al *Horelor* poeți ai ortodoxismului iconăresc; dar unul care să se purifice mistic, încetul cu încetul, urcînd treptele Scripturilor pînă la perfecțiunea morală, cu alte cuvinte, învrednicindu-se de simțirea ființei lui Dumnezeu, n-am mai avut. Poezia *A Venit* exprimă, față de *Cîntec de Boală,* depășirea categorică a materiei:

De zeci de vieți îl cheamă
Pe cel fără vîrstă, fără țărm, fără vamă,
Din singurătate.

Are să vie vîntul, poate,
Cu sulurile desfășurate.
Poate o umbră albă
Cu luna în salbă.
Poate veni pasărea înstelată

Cu aripa tăiată.
Acvilă, drumeață
Prin țărînă și ceață.
Poate vîntul mării, pribeag pe talaz.

Nu venise pînă la amiaz'
N-a venit nici pînă la toacă.
Strigătul în pustiu începuse să tacă.
Păianjenii, preoți și arhierei,
Puricînd odăjdiile de scîntei,
În arcul streașinii de la cerdac,
Le cîrpeau cu ață și ac.

Într-un plop cu turla subțire
Corbii-și alegeau mînăstire.
Mișunau omizile-n ălbii uscate
De ape adevărate.
Luna spartă
Căzuse-ntr-o scorbură moartă,
Ca un urcior de lut.

Cînd a venit ? Cînd a trecut ?

Nu era vînt,
Nici pasăre, nici de cer, nici de pămînt,
Nici om, nici vis.
Era ca un lucru scris,
Făptură de șoaptă și scamă,
Se urzește, se destramă.
Ca o licărire de icoană.
Avea inel, cu o broboană
Ca o măceașă, privirea amară
De căprioară.
Zîmbetul întristat.

L-ai așteptat.
Ai adormit.
A venit.
A plecat.

De la psalmul de altădată, cînd poetul își mărturisea păcatul de a fi vrut să se măsoare cu Dumnezeu și chiar numai de la nebănuita dorință de a-l cunoaște materialmente, pînă

la liniștita certitudine impalpabilă, mistică, din poemul citat, cît drum și mai ales cîtă desatanizare !

Drama religioasă a lui Arghezi s-a rezolvat astfel în plenitudine creștină. Cititorul învață, din devenirile poetului, cum se poate apropia el însuși de Dumnezeu, cum — cu alte cuvinte — nu trebuie să-l cheme zadarnic în nedesăvîrșirea dușmană, în reliefurile materiale ale lumii, ci să se purifice de tot și de sine pînă la starea de „foc fără cărbune" ; nu se aștepta a-l vedea coborînd, ci să se înalțe omul care vrea să-i atingă natura spirituală. Pentru ce cîntecul arghezian, adulmecînd taina cea mare, a încetat de a mai fi jelanie ? Durerea oricărui creștin nu e sentimentul exclusiv al imperfecției lui morale ? Cum să ne explicăm altfel că în *Hore* a încetat lupta acelei firi omenești îndoite, a dispărut motivul fundamental de nefericire din *Cuvinte Potrivite* și chiar din *Flori de Mucigai ?* Eliberat de simțuri, de limite și incomformismul tinereții, adică de chiar condiția omenească, poetul nu se mai îndoiește, nu se mai plînge, nu mai este singur și nu se mai revoltă ; de-acum, ca în *Denie,* este vecin cu Dumnezeul, după care a tînjit o viață :

Seara stau cu Dumnezeu
De vorbă-n pridvorul meu
El e colea, peste drum,
În altarul lui de fum,
Aprinzînd între hotare
Mucuri mici de lumînare.
Din cerdacul meu la el
E un zbor de porumbiel.
Îmi trimite danie
Cîte o gînganie,
Paianjini pe sanie
Sau pe o metanie,
Atîrnați de-o sfoară, groasă
Cît o umbră de mătasă.
Și se leagă de pridvoare
Mirodenii dulci de floare,
Cu o punte de poteci
Pentru fluturii-n scurteici.

Pe drumul de el ales
Graiul n-are înțeles.

Mai mult spune cucuruzul
Decît gura și auzul.
Domnul tace.
Glasul nu-și trimite-ncoace.
Domnul face.

Acest mare poet, cu *cel mai caracterizat geniu creștin* în el, a fost scos cîndva din lectura școlarilor, spre neștearsa rușine a timpului nostru. Căci, dacă a avea sensibilitatea cultivată poate însemna mai multe lucruri în același timp, valoarea estetică a lui Arghezi urmînd deci să fie evidentă sau nu, a avea sensibilitatea creștină înseamnă un singur lucru pentru toată lumea, valoarea etică fiindu-i indiscutabilă.

Atît de adîncă prefacere morală arată poezia religioasă a lui T. Arghezi a fi operat în om, că pînă și pamfletarul de altădată din poet a fost anulat, după cum vedem în *Hore*, de un satiric cînd îngăduitor și milos, ca în *Strigoi Pribeag:*

Dintre vrăjmașii tăi mai nempăcat,
Unul aține drumul la tot pasul,
. . . . . .
Ai fi putut să ți-l agăți de șea
Și roibul să-l tîrască-n țărna oarbă
Cu funia-nnodată de grumaz, așa,
Pîn' la tocirea oaselor de iarbă...

Dar noaptea-n vis, printre strigoii reci,
Vine smerit, și șoapta lui blajină
Îți face rugăciune să-l dezlegi
Și să-l mîngîi cu milă și lumină.

Și cînd, a doua zi, te-nfruntă iar,
Îl lași să scuipe bale și scăpău,
Pentru că știi că sufletu-i murdar
Se îndoiește și că-i pare rău.

cînd jovial-ironic și fabulistic, ca în *Hora lui Esop,* sau numai jovial pur și simplu, dar de o jovialitate ocrotitoare, ca în *Horă de Hîtru:*

Mi-aprinsei și eu o vatră
Într-o scorbură de piatră.
Moș Pîrțag îmi dă tîrcoale
Cu o găleată cu bale.

De ce jarul meu sticlește
Dacă vatra lui mocnește ?
Vetrele ni-s peste drum :
Eu fac jar, el scoate fum.

Nu mai are tinerețe
Moșul ca să mai învețe
Că-n văpaia vetrei mele
Am pus o poală cu stele
Și c-am luat pentru dogoare
Cocă, pe cîrlig, din soare.
Nu vrea-nvăț de nici un fel
De la mai meșter ca el.

Nicovala de-o aude
Moșu-ncepe să asude.
Galben, verde și dușman
Dă cu ochii de ciocan.

O scînteie sare-ncoace :
Se mînie de ce-i place
Și scuipînd s-o stingă, ea
Fuge și se face stea.
Și-i trec nădușelile
Toate căptușelile.

A venit cerbul domnesc
La mine să-l potcovesc.
Opt potcoave mici, de aur,
Ciocănite-au fost de faur.

Am bătut colți pădureți
La turmele de mistreți.
Lupii mi-au cerut măsele,
Zimbrii frunți cu coarne grele.
A venit și Făt-Frumos
Buzdugan să-i fac mai gros
Și Ileana, doi cîrcei
De argint să-i fac. Cercei.
Și prin fierăria noastră
Trecu și luna albastră.

Hîtrule, nu e nici un
Mijloc să te mai îmbun ?
Taica ţi-ar drege şi ţie
Vreo chivără, vreo tichie,
Cînd ai vrea în arătare
Să ieşi mîndru şi călare.

Horele lui Tudor Arghezi fac evidente două însuşiri prin care poetul aparţine geniului literar românesc ; stăruinţa asupra figurii lui creştine de inspiraţie şi citatul înadins mai copios decît ne este obiceiul pun limpede în vedere aspiraţia divinului şi firea poetică a limbii, adică două din permanenţele poporului nostru.

Ilustrînd lirismul religios, care în *Cuvinte Potrivite* şi *Flori de Mucigai* se află infuz, iar în *Cărticică de Seară, Ce-ai cu Mine, Vîntule ?* şi *Hore* — disociat de impurităţi, mistic şi fericit, citatele numeroase au avut şi rostul de a orienta pe cititor în sensul intuiţiilor artistice folosite, toate sugerînd un cadru local, specific românesc. Căci, dacă ortodoxismul nostru se poate spune că mai este şi al popoarelor din răsărit şi miazăzi, exprimarea lui în reprezentări, ce ţin de viaţa concretă a poporului român, rămîne în totul particulară.

De altă parte, atît din acea voinţă filologică de a inova în cuprinsul limbii, pe care am arătat-o la început, cît şi din reproducerile de versuri ce am făcut, apare geniul verbal arghezian, care în cele din urmă nu este decît una din posibilităţile geniului limbii noastre. Şi e destul ca poetul să fie al acestui pămînt, în numele căruia se mai găsesc conaţionali tulburi care — îngăduindu-l ca poet — îl resping ca poet de baştină. Astfel cititorii vor fi dat poate peste o carte, cu titlul *Primejdia Judaică,* de N. Davidescu, unde Tudor Arghezi e înfăţişat a fi „fost cel dintîi scriitor român străin, într-un fel numai, de geniul nostru literar". Autorul acestei cărţi politice găseşte că pînă şi „Darul de a juca pe sensuri lăturalnice cu cuvîntul", adică însăşi cunoaşterea tuturor posibilităţilor de expresie ale limbii, dintre care poetul alege pe cele nemaifolosite de alţi scriitori, mărturiseşte o trăsătură judaică.

Cum nu ne pasionează confuziile, încheiem cu mulţumirea de a fi prezentat un Tudor Arghezi, care — la cei 59 de ani cîţi are — prin abundenţă şi noutate, pentru lirismul românesc de azi, este o nesecată Fîntînă a Juvenţii.

I

De cîte ori au cerut împrejurările, am arătat că lirismul nostru cel mai recent e pe cale să se scuture de ceea ce, cu numai zece ani în urmă, îl încărca pînă la înăbușire. Mișcîndu-se paralel, atît poezia, care se limpezea de la sine, cît și critica militantă, care îndemna la limpezire, dovedeau schimbarea înceată a idealului liric contemporan. O dată cu alte prisosuri, a căzut din deprinderea noilor poeți îndeosebi acea industrie de imagini, care devenise scop în sine.

Al. Philippide, deși debutase cu volumul *Aur Sterp* (1929), în care imaginile erau, multe, puternice, și mai multe ingenioase, toate — noi și suprapuse, cu alte cuvinte, deși contribuise printre cei dintîi la moda vremii, sau poate tocmai de aceea, a încetat să mai guste această artă.

Că expresia i s-a ușurat, se putea observa chiar de la al doilea volum de versuri, *Stînci Fulgerate* (1930). Cu atît mai mult dar, era de așteptat ca *Visuri în Vuietul Vremii* să aducă versuri, dacă nu denudate, cel puțin mai sobre. Poetul se simte condus să ia chiar atitudini critice față de poezia depășită. Astfel în *Promontoriu*, prefața ultimului volum, citim aproape ca într-un manifest :

Silită poezia-a vremii noastre,
Într-adevăr prea mult a vremii noastre
Și prea puțin a vremurilor toate.
Rugină nefolositoare
Sufletelor viitoare,

Te văd în timpuri foarte-apropiate
Zăcînd printre unelte demodate,
Mașină cu întrebuințări uitate,
Mai nebăgată-n seamă în giulgiul
tău de praf
Decît montgolfierii sau primul
hidroscaf !

Cît este de adevărat că progresul poetic ascultă de legea progresului tehnic, că formele lirismului viitor vor anula pe cele din trecut, după cum zepelinul a desființat aerostatul fraților Montgolfier, n-am putea spune. Dar sîntem siguri că poezia română de azi, căreia i se prezice demodarea și la a cărei depășire am îndemnat fiecare cum am putut, pentru ca inspirația tinerilor să nu se sterilizeze în aceleași modele, va da viitorului cel puțin cîteva nume de poeți remarcabile.

Philippide, fie numai cu *Aur Sterp*, ca participant la epoca pe care se bucură de a o prevedea definitiv încheiată, va fi un nume rezistent el însuși. Și cum să nu fie așa ? În ritmuri puternice, a căror zvîcnire scurtă între mișcări mai slobode și a căror fantasticitate sumbră și umoristă în același timp amintește *Chansons de fou* ale lui Verhaeren, *Aur Sterp* propunea cititorului adevărate viziuni halucinante, bizare pînă la demență, dacă dorește cineva să spună astfel, dar susținute de un adevăr morbid, care le garantează, cum era *Năluca Pădurii :*

. . . . . .

Năluca pădurii coboară din vînt.
Năluca-i verde ca și luna. Nasul
Îi tremură și-i cade la tot pasul,
De trebuie să-l caute prin iarbă
Năluca oarbă.

Năluca, unii spun că-i Duhul rău,
De-aceea umblă noaptea la pîrău,
Și-așteaptă toată vremea lîngă mal
Să vie s-o ieie
Satana cu picioarele de cal...

Iar alții spun că-i o nălucă bună,
Că noaptea se-nchină la lună
Sărmana nălucă nebună...

Mai este o poveste care spune
Că-i sufletul unei fete nebune
Care umbla pe-aici odinioare
Rătăcitoare.

Și sufletul nebunilor nu moare
(Povestea spune !),
Pîrâul curge-n adieri domoale.
De-a lungul undei,
Prin ierburi mai adoarme vîntul
moale...
Năluca unde-i ?

Să nu te miri — așa-i întotdeauna :
Năluca piere cînd apare luna.

Dar mîini dimineață lemnarii
din sat
Vor face în tăcere semnul crucii,
Cînd vor vedea de ramuri atîrnat
Trupul Nălucii,
Spînzurat...

Dar poetul de atunci exprima halucinațiile tuturor simțurilor sale, pe care părea a și le fi iritat artificial în așa măsură că se răsculaseră toate, dar independent unele de altele, formînd obsesii extraordinare, distincte, unele vizuale, altele de audiție etc.... Un caz de ureche halucinantă era în *Vînt* („Hau ! Hau ! cum urlă-n vînt toți ciinii văzduhului ! ascultă...") și mai cu seamă în *Clopotele,* care este tot ceea ce a dat poezia română întreagă mai de-o seamă cu faimoasele *Clopote* (v. cîntecul celor de bronz) ale lui Edgar Poe.

Cititorul *Aurului Sterp* mai putea să observe că poetul punea în versuri o morbideță modernă integrală. Căci alături de stîrnirea simțurilor în reprezentări fantastice, o simțire echivalentă mai adîncă, un fel de hamletism macabru specifica însuși fondul obișnuit de viață al poetului.

Hamletismul putea fi urmărit atît în efectele poetice scoase din disocierea sau numai dedublarea personalității, cît și în anumite versuri care ieșeau din deprinderea poetului de a medita asupra problemelor mari ale vieții. Ideea morții îl făcuse dar, ca și pe Hamlet, să viziteze cimitire, să vorbească de cranii, de gropari, în sfîrșit, de tot ce trezește motivul

macabru. Și în adevăr, meditația întunecatului prinț o zădărnicește numai aparițiile ca aceea din *Țintirim :*

Groparul care a trecut pe drum
Și care e nebun de tot (spun unii)
Pentru că joacă seara-n preajma lunii,
Și-a rezemat lopata de-un mormînt
Și-acum
Încearcă să-și păsească umbra, care
I-o leagă luna de picioare

sau tablouri deplin caracterizate, cum este în *Pantomimă :*

. . . . . .

Nici vîntul de pomană nu mai cere.
(Nici frunze nu-s : copacii au răposat
și ei),
Doar glasul unei cucuveici stinghere
Într-o clopotniță : Ehei ! Ehei !...
Dar mai tîrziu cînd viscolul se zbate
Și zgîlțîie de crengi copacii șchiopi,
Toți morții sar cu lespezile-n spate
Și clănțănesc din oase lîngă gropi...

Acest poet român de pînă la 1929, care se vedea bine a fi ucenicul lui Hamlet, trecuse însă și pe la școala de taine a lui Faust, în care preda neîntrecutul Mefistofel. Ce este acest *Decor Vechi* decît clasa învățăcelului ?

Tăciuni sfioși clipesc în vatră blînd,
Și-n mijloc, cu-o nuia strălucitoare,
Piticul Vrăjitoarei, fluierînd,
Amestică ciolane-ntr-o căldare.

Pe cînd un vînăt trup și craniul ros
De vremi și pleșuvia lor schiloadă,
Împintenat cu stele, slab, ghebos,
Satana rîde, sprijinit în coadă...

Mai limpede, încă. În volumul *Stînci Fulgerate,* poetul nostru se aprinde de dorul chiar al acelor idei-mame, pe care Mefistofel le semnalase lui Faust, ca nouă amăgire, după experiența tinereții veșnice *(Invocație).*

O astfel de poezie, nutrită de morbideţea pe care o naşte atingerea de absurdul existenţei omeneşti, noi nu credem că va părea vreodată, pentru totdeauna, ca un „montgolfier" pe lîngă un zepelin. Se vor găsi oricînd cititori care să revină la marile ei motive lirice.

Cum însă este de presupus că Philippide îşi va fi exceptat poate poezia sa de la destinul demodării, despre care ne prevesteşte, să trecem mai departe, noi rămînînd cu plăcerea de a fi spus fie şi numai atît de puţin despre versurile sale dinainte de *Visuri în Vuietul Vremii,* despre care pierdusem prilejul să scriem. În acelaşi timp vom fi pregătit, într-un fel, şi pe cititor asupra paginilor următoare, în cuprinsul cărora va fi vorba exclusiv de ultimul volum. Căci deşi Philippide, în acelaşi *Promontoriu,* din care am făcut întîiul citat, anunţă „nici un vers pentru contemporani !", cu alte cuvinte — pentru contemporanii care gustă „silita poezie-a vremii noastre" — şi se declară pornit spre noi explorări, *Visuri în Vuietul Vremii* continuă cu aceeaşi strălucire admirabila sa carieră de poet modern.

II

Aşadar, noua poezie a lui Al. Philippide din *Visuri în Vuietul Vremii* se fortifică dintr-un fel de dispreţ faţă de ceea ce se scrie şi se citeşte azi, ca şi din avîntul către extreme pămînturi necunoscute. Poetul se propune ca navigator aventuros, care — cu ochii pe „vechile atlase" — îşi îndeamnă lirismul astfel :

Şi-acum destul ! De-aici se-ntinde
Tărîmul ţărilor necercetate —
Terra incognita —
Mari spaţii albe
Pe harta sufletului meu din acest an.

Pe cel mai sudic promontoriu
Stă ultimul Tasmanian.

Dar exploratorul acesta, care se simte a fi reîntruparea lui Tasman, adică a unui descoperitor de insule şi arhipe-

laguri, căruia nu i s-a știut multă vreme de nume, fiindcă olandezii i-au ținut ascunse descoperirile pentru profitul exclusiv al comerțului lor, își exprimă discret poate și tristețea anonimatului. N-aibă nici o grijă poetul! Cum nu ne tragem din neam de comercianți egoiști, noi sîntem prea mulțumiți să vestim tuturor rezultatul explorării sale.

Și dacă ne încearcă vreo tristețe, ea nu este decît aceea de a nu fi fost noi cei dintîi care să fi atras atenția asupra poeziei sale. Căci, abia apărut, volumul *Visuri în Vuietul Vremii* a întrunit aprobarea și admirația tuturor criticilor contemporani. De la recenzentul cel mai modest și pînă la N. Iorga (v. *Cuget Clar: Un Poet de Mare Inspirație,* Nr. 41), Philippide a fost întîmpinat cu mari laude, la care se adaugă azi ale noastre.

„Promontoriul" pe care se află el este un ținut învecinat cu pămînturile din *Aur Sterp* și *Stînci Fulgerate,* cum și era de așteptat. O climă rece de intelectualitate ne spune dintr-o dată că poetul este un gînditor de profesie, prin mintea căruia trec întrebările vieții omenești ca și ale vieții personale, cu o frecvență neîntreruptă. E un cîntec înalt — cîntecul lui Philippide, în felul aceluia, căruia altădată i se spunea „poezie filozofică". Ceea ce nu însemnează că „ideile" copleșesc noua producție, ci numai că sensibilitatea se ridică pînă la nivelul ideativ.

După meditația de tip hamletic, al cărei nucleu întunecat era problema morții, văzută ca dezlegare realistă a suferinței de a trăi și gîndi, devenită însă la poetul nostru izvor de spaime și halucinări macabre *(Aur Sterp),* după inițierea faustiană în filozofia conceptelor-mame, către care l-a dus căutarea fericirii *(Stînci Fulgerate),* autorul *Visurilor în Vuietul Vremii* este preocupat în prezent de procesul duratei personale.

Timpul intim, simțit ca axă a conștiinței și factor de personalitate, este ultima problemă a sensibilității lui Philippide. Nici vorbă că o asemenea preocupare va da celui care o profesează în poezie o ținută autoscopică foarte pronunțată, un gust al autoanalizei, căruia i-am putea spune, fără nici un înconjur, valéryst, dacă s-ar exprima în versuri mereu clasice. Dar, trecînd peste polimetria în care poetul nostru s-a dovedit de atîtea ori mare meșter, substanța lirică din *La Jeune Parque* și *Narcisse,* adică devenirile personalității, este

însăşi substanţa celor mai multe poezii din ultimul volum al lui Philippide.

Deosebirea ar fi că Valéry îşi versifică procesul latent al conştiinţei pe porţiuni mai mici, deci mai numeroase şi prezentate mai analitic (nu se urmăreşte el în *Aurore* pînă şi în recuperarea identităţii intelectuale după ieşirea din starea de somn ?), în timp ce poetul nostru, avînd aceeaşi pasiune de a se disocia ca fiinţă trăitoare, se aplică autoanalitic unor fragmente largi din existenţa proprie. Trecerea de la tinereţe la maturitate, de la simţirea simplă la simţirea speculativă, la vîrsta cugetării, sau — cu vorbele poetului — de la „dimineaţa de azur de-odinioară" la „amiaza statornică", este momentul liric al lui Philippide.

Acest timp intern, considerat în mari etape de vîrstă spirituală, se exprimă cu deosebire în *Cîntec de Amiază :*

S-adună în tine timpul şi stă, nesocotit,
Ca mii de orologii de veacuri neîntoarse.
E prea tîrziu, şi-atîtea cuvinte s-au rostit
Uscate-n foc de patimi şi-n iad de gînduri arse !
Te-ajungi pe tine însuţi din urmă şi te vezi
În locul dimineţii de-azur de-odinioară.
În limpezirea unei statornice amiezi
Cu zări strălucitoare şi cu uscat de vară.
Întors în tine însuţi, ce tristă nălucire !
Te simţi chemat din umbră de mii de voci şi mîni ;
Şi visurile tale clipesc în amintire
Ca stelele văzute în funduri de fîntîni.

Cuvîntul care revine mai des în versurile întregului volum este „amiaza", întrebuinţat desigur ca simbol al maturităţii intelectuale, după exemplul *midi le juste* din Valéry.

Aceeaşi continuă transformare, problemă tot a personalităţii, dar proiectată în viitor sub forma existenţei sau existenţelor ulterioare, cînd poetul, revenit pe pămînt („Cu florile, cu viermii, cu vulturii, cu iarba"), speră să mai păstreze ceva din fiinţa de acum, asupra căreia se încălzeşte însă de milă şi prietenie, dacă mintea îi spune că va fi „o existenţă fără amintiri, / Mai moartă decît cea mai neagră moarte", — apare şi în *Vuietul Vremii.*

Încît nu e nici o mirare că noul volum al lui Philippide se cheamă *Visuri în Vuietul Vremii ;* numai însă că titlul

acesta trebuie înțeles ca indicație nu istorică, ci filozofică, fiind vorba, după cum s-a putut vedea, de timpul intern, de durata concretă a personalității poetului, care se consideră în desfășurarea vîrstelor. Această poezie e o floare glacială de zonă riguroasă.

Dar noi vom reveni, în lecturile noastre, mai ales la poemele care, în noul volum, ne vorbesc despre fostul școlar al lui Mefisto. Căci Philippide a școlărit cu Faust la același profesor, după cum am mai spus, mergînd pînă la vînzarea sufletului în schimbul fericirii. Însuși el se simte de atîtea ori atras de vechea învățătură, trebuind să-și spună :

Credințe vechi și încercate,
Fiți diguri neînduplecate,
Zădarnic să vă tot lovească
Dorința mea cea diavolească.

Cu toate acestea, îndemnul poetului nu ajunge. Fostul Faust își amintește de scena neguroasă de petrecere, într-o cîrciumă, unde Mefistofel, pe care nu-l mai recunoaște, îi cumpără din nou sufletul, lui ca și tovarășilor, și scrie *Balada Vechii Spelunci.* Reproducem acest poem, care dă sentimentul capodoperei :

Stăteam la mese-ngrămădiți
Lipite trupuri, suflete stinghere,
Ca niște emigranți trudiți,
În pîntecele unei vechi galere,
Spre vreo Americă de vis porniți.

Fata cu ochi de diamante negre
Turna-n pahare băutură tare
Și lungi priviri scormonitoare
În piept ca niște suliți negre
Ne pătrundeau pe fiecare.

Ce sculptor scăpătat și neguros
Lăsase cîrciumarului drept plată
Statuia — aceea barbară, lucrată
Parcă din smoală, Veneră ciudată
Cu creștetu-n tavanul unsuros ?

Fata cu șolduri dolofane
Pe care o iubisem rînd pe rînd
Cînta romanțe suburbane
Cu glasul răgușit și blînd
Al unei vechi toxicomane.

Urlau în viforul de-afară
Toți musafirii la sabat
Și ne chemau neîncetat
Să ne-avîntăm cu ei afară
Pe coama vîntului turbat.

Dar noi priveam cu gîndul ostenit
Printre banalele refrene
Pe-un nou tovarăș chiar atunci venit
(Și presimțiri subpămîntene
Ne-nvăluiau domoale și viclene).

De unde răsărise printre noi ?
Nici unul nu-l văzuse la intrare.
Ce adunare de strigoi !
Statuia ne turna-n pahare
Și sta la masă lîngă noi.

Să te mai miri de noul musafir,
De-mbrăcămintea-i demodată ?
Purta un frac verzui cusut cu fir,
Pantofi cu copci de-argint, cravată lată
Cît un ștergar, manșeta fin brodată.

Cu ochi sticloși în fundul feței slabe
Ne măsura tot învîrtind încet
În degetele lungi ca niște scoabe
Un ascuțit și fin stilet
Cu teaca plină de-ncrustări arabe.

L-am ascultat vorbind apoi
În glas cu mlădieri feline,
La vorba lui dorințe noi
Și crîncene-aprindeau rubine
În întunericul din noi.

Vorbea despre-o oştire mare,
De-ntunecatul Împărat,
Şi despre-o stranie-njghebare
Cu suflete de cumpărat,
Răsplata nu e viitoare.

La braţe ne-am crestat pe rînd
Şi-am iscălit apoi cu sînge,
Statuia ne turna cîntînd
Cu glasul răguşit şi blînd,
Rachiul avea gust de sînge.

Ha ! ce duhoare de pucioasă !
Unde-i tovarăşul ciudat ?
Nu l-ai văzut jucînd pe masă
Cu fracu-n coadă verde ridicat ?
Copita din pantof ieşea lucioasă...

Cîţi-au plecat, cîţi-au rămas
Din ceata noastră de atunci ?
Trecut-a timp — un veac ? un ceas ?
Blestemu-acelei vechi spelunci
Ne urmăreşte pas cu pas.

Cititorul va putea vedea că alături de sensibilitatea meditantă, pe care o cultivă în prezent Philippide, ecouri puternice din *Aur Sterp* se trezesc cînd şi cînd în noul volum, expresia mergînd totdeauna la simplitatea cea mai declarată.

Locul lui V. Voiculescu în poezia noastră contemporană este bine fixat. Poetul face parte din grupul tradiționaliștilor de după primul război mondial, care au ținut dreaptă cumpăna lirismului nostru. Căci, dacă inovatorii au hotărît un progres, ce nu se mai poate astăzi contesta, scriitorii tradiționali, chiar dacă ei înșiși se vor fi constrîns adesea la noile tipare, au creat încă o dată deprinderea motivelor românești, au legat de un anumit pămînt zboruri care altfel poate nu s-ar fi mai întors, au intervenit la timp cu greutatea tradiției, din a cărei opunere față de libertățile moderne a rezultat starea de echilibru.

Nu este nimerit acum să prezentăm acest proces de influență, care este dublu și reciproc, dar fără îndoială că lirismul unei epoci, în care se întîlnesc orientările cele mai contrare devine durabil dacă aceste orientări se corectează între ele așa cum s-a întîmplat și la noi în perioada dintre cele două războaie mondiale. Tradiția se înnoiește neîncetat, venind în atingere cu modernismul, iar modernii se cuminţesc cu timpul, combătînd cumințenia.

Și observația rămîne adevărată atît în privința perioadelor istorice, privite ca unități literare, cît și în privința poeților luați individual. Poetul V. Voiculescu, după cum se va vedea, este un asemenea exemplu.

De la întîia sa culegere, *Poezii* (1916), Voiculescu aspiră la desăvîrșirea proprie, pe care o întrevedea în clipa cînd va descoperi pe Dumnezeu. Inspirația religioasă îl făcea de cele mai multe ori să versifice scene biblice, să folosească motive creștine chiar în cîntece lumești. Nu putem spune că vibrația lirică de atunci era curat creștină și nici curată Poetul găsea potrivit ca aspirația de creștin, care umblă

după Dumnezeu, să şi-o obiectiveze oarecum, recunoscînd-o în toate mişcările Creaţiunii :

Părinte, unde să te caut şi pentru ce Te-ascunzi mereu ?
Pe urma Ta în brazda vieţii alerg de la-nceputul lumii.
Cu hidrele în fundul mării, cu viermii orbi în noaptea humii,
Cu şerpii... m-am tîrît alături. Apoi m-am înălţat cu greu.
De-am zăbovit atît pe cale, Tu ştii, de la-nceputul lumii,
De-a lungul vieţelor, pe Tine Te caut doar, Părinte-al meu.

Momentul liric exprimat, pe lîngă setea de divin, conţine sugestii despre sforţările Creaţiunii întregi de a-şi identifica şi mărturisi Creatorul, semnificînd în acelaşi timp, la poetul acestor versuri, o mişcare admirabilă de a se proiecta în univers ca singura conştiinţă ontologică. Se vede bine dar că meditaţia religioasă se combina cu meditaţia „filozofică".

De altfel nu o dată, cititorul întîlneşte în acele poezii din 1916 semnele unei vagi preocupări de marile probleme ; dar probabil că nu aceasta era adevărata vocaţie a lui Voiculescu, deoarece mai adesea dăm numai peste simboluri raţionale în felul lui Cerna (v. *Şoimul),* peste teme ale inteligenţei şi moralei în felul lui Vlahuţă (v. *Binele şi Răul),* în care rugetarea şi expresia iau ţinuta didactică.

Stilul de viaţă al „înţelepciunii", adică liniştea morală pe a primi destinul, linişte care este renunţare la luptă, dar nu resignare înfrîntă, înlesneşte de cele mai multe ori inspiraţia fără avînturi de atunci :

Eu nu mă lupt cu soarta, nici nu-mi blestem destinul.
Călcînd la pas pe urma clipitelor trăite,
Aştept să se-mplinească doar cele rînduite
Şi fără să mă scutur, la gură duc veninul
Lăsînd să se-mplinească în linişte destinul.

Căci orice-mpotrivire sub fulgeru-i se frînge.
Nu-i luptă, nici scăpare, ci numai zvîrcolire.
Ca viermele-n ţărînă sub strașnica strivire,
Mişelul doar se zbate, el blestemă şi plînge
Şi n-are bărbăţie atuncea cînd se frînge.

Unde şi unde, în acelaşi volum, se putea citi cîte un vers, chiar poezii întregi, în care altul era tonul vital. Într-o

Sentență, se da îndemnul bărbătesc de a pregăti „oțelul voinței" ca să scînteieze cînd va ciocni „asprele cremeni" ; iar în *Către Mine Însumi,* poetul își atița firea înțeleaptă : „în mîna ta vînjoasă fii arc strunit puterii", vorbe care, dacă față de strofele citate mai sus nu exprimă aceeași atitudine de viață, putînd fi cel mult o întîie treaptă către înțelepciunea morală, lasă totuși să se vadă influența optimismului utilitar al aceluiași maestru : Vlahuță.

La această dată, nici vorbă, Voiculescu nu poate fi caracterizat. Abia dacă îi găsim oarecare indicații asupra sensibilității sale de mai tîrziu, cît și asupra deprinderilor de exprimare, ce va dobîndi cu timpul. Astfel, în privința mișcărilor de simțire, sensul religios al inspirației și gestul optimist, mai mult ca metodă de a trăi decît ca fel de a fi, iar în privința expresiei poetice, limbajul cam uscat și simbolul rațional — pot fi semnalate de pe acum ca trăsături durabile.

Cu volumul *Din Țara Zimbrului și Alte Poezii* (1918), Voiculescu încerca modul național și patriotic al lirei și chiar struna ocazională. Talentul încă neacordat era pus astfel să atace lirica cea mai dificilă. Ca motive stăruitoare, reveneau luptele eroice din țara cutropită de dușmani, se exprima durerea colectivă a hotarelor noastre sluțite (ceea ce mișcase pe atîți poeți, dintre care tînărul pe atunci Demostene Botez va impresiona puternic cu *Munții* săi) și vibrau cîteva ode pentru personaje de epocă presupuse a reprezenta patriotismul momentului.

Atingînd accente demne de un Octavian Goga, al cărui timbru înverșunat se putea recunoaște în cîte un vers („Răzbunători ne vom întoarce iară, / Cum ne-am legat cu aspru jurămînt..."), poetul n-avea totuși glas atît de puternic încît să fie auzit de mulțimea căreia i se adresa. Aceste poezii, care acopăr o jumătate a culegerii, au fost sortite să rămînă între documentele vremii, fiind cu adevărat vorbitoare mai ales pentru cîți am respirat acea atmosferă dramatică.

Dar a doua jumătate („alte poezii") cuprinde versuri nelegate de nici o împrejurare imediată ; unele, cum sînt în *Chemare,* un fel de prefață la noul lirism, proclamă dezlegarea avînturilor din „lanțuri și peceții", chemînd poeții la „o nouă

lege", care le va destăinui „un soare nou de frumusețe". E vorba de „cîntările vieții" :

Sărind a visurilor treaptă,
Veniți cu suflete nestinse,
La harpa lumilor v-așteaptă
Atîtea coarde neatinse...

Iar de vă-ncearcă noi ispite,
Și foc din cer căzut vă arde,
Smulgînd jos strunele-nvechite
Veniți să punem alte coarde !

Energia tonului era în adevăr plină de făgăduințî. Versurile *Chemării* sînt aproape gesticulate. O gesticulație vitală, după cum ușor se observă, le susține. Dar noutatea vestită nu este a unui ideal artistic, ci a idealului optimist de viață, ce i s-a transmis poetului de la Vlahuță. Aceasta e semnificația „cîntărilor vieții" și „sufletelor nestinse". Autorul rămăsese încă în mișcarea de diferențiere față de eminescianismul deprimant. În altă poezie, fiind iarăși vorba de forța activă a sufletului, de „mîinile voinței cei fără șovăială", înțelegem că autorul n-a istovit încă puterea optimismului metodic al lui Vlahuță.

Asupra uceniciei lui Voiculescu la școala de viață și de artă, la școala — mai bine zis — de artă a vieții, pe care o recomandase Vlahuță, spre beneficiul societății, tinerilor „eminescianizați" subit, este prea folositor să insistăm. Această ucenicie va deveni la poetul maturizat hotărîre de a fi mereu altfel, de a fi altul chiar față de el însuși cel de ieri ; îndemnul primit de la maestrul său se va menține inflexibil, nefiind departe să se transforme în principiul estetic al diferenței. Voiculescu începe să transpună ațîțările voinței proprii pe planul exclusiv artistic, de la volumașul în discuție. Mitul lui *Ganimede*, după care cerul se deschide și celui care nu-l atinge prin puterea sa, îi inspiră versuri de ținută bărbătească în fața artei :

Răpit de vulturul lui Joe,
Întregul cerului senin
Mi-ar fi doar temniță și chin,
De n-aș putea să-l tai în voie !

Și nu m-ar bucura înaltul
Olimp, etern ispititor,
De nu l-aș fi atins din zbor,
Ci-n gheare lungi purtat de altul.

Rîvnind lumina depărtată,
Mai bine trist privesc de jos,
Decît să trec neputincios
Cu aripa împrumutată.

Ca prim rezultat al spiritului de inovație, derivat din mișcarea de diferențiere, amintită, avem deocamdată, în *Aiurare,* niște curioase versuri libere cu accent viril, care prevestesc destul de limpede versurile lui Lucian Blaga din *Poemele Luminii.* Iată o strofă :

Cu ochii plini de umbră,
Eu nu plîng sfărîmate
Iluzii,
— Nici visurile mele —
Ci năzuinți ciudate mă cuprind...
Vreau aripi
— Semețe aripi albe —
Să zbor, să zbor, să zbor,
Spre tine.

sau alta, de un tipografism mai caracterizat :

Și-o nențeleasă
Ispită mă frămîntă și mă doare,
O sete de pieire,
Aș vrea să mă topesc în ceață,
Să mă prefac în abur
Și pretutindeni,
— Departe —
Pe munți, prin văi să mă împrăștii.

Culegerea de la 1918 nu arată alte rezultate artistice, ele putînd fi însă așteptate.

Cu toate acestea, nici *Pîrgă* (1921) nu duce mai departe, în realizări, voința inovatoare. Imaginile sînt în adevăr mai puternice, relieful exprimării e mai nou, tehnica poetică — mai precizată. Poetul dorește ca sufletul să rețină chipul

iubitei, „ca năframa sfintei Veronica" obrazul „martirului"; el vede într-un plop îngălbenit, de la intrarea în grădina iubirii, sabia de foc „la poarta Paradisului pierdut"; noaptea îi pare a fi Cenușăreasa cu „albastrul cer zvîrlit pe umeri" prins „în copci de stele" și încinsă cu „calea laptelui", în mijlocul căreia luna este „paftaua de aur"; și atîtea alte figuri, personificări și metafore, toate noi și interesante.

Tehnica generală se caracterizează prin imaginea unică și dezvoltată care se confundă cu poemul întreg, fără ca totdeauna să susțină vreo intenție simbolică, așa cum e în *Nucul* sau în frumoasa bucată *Lacul Zînelor*, ci numai pentru plăcerea intelectuală a potrivirilor simetrice, a polisimetriilor întrunite. Din acest punct de vedere, poezia *Doi Gemeni* este caracteristică :

A dat pe rod porumbul și-acuma grabnic leagă :
La subțioara frunzei pe verdele cotor,
Cresc doi știuleți de-o seamă sugîndu-i seva-ntreagă,
Iar foile-i înfașă în scutecele lor.

Și cum tulpina zveltă îi leagănă, duioasă,
Ei par, purtați pe brațe de tînărul covrag,
Doi gemeni scumpi în fașă, cu părul de mătasă,
La sînul dulce-al mamei dormind lipiți cu drag.

Meșteșugul, ca și gustul pentru imaginea parazitară, fără susținere lăuntrică, sînt ale timpului imediat după război. Era vremea cînd Lucian Blaga, Al. Philippide, Demostene Botez și mulți alții creaseră la noi adevărate roiuri de expresii poetice, pe care le cultivau cîteodată în deplină izolare (Blaga) sau acumulate (Philippide, Botez etc.), după legea luxului, care este o artă a suprafeței. Poeții numiți au și părăsit de aceea această îndeletnicire, mai tîrziu, ca și Voiculescu, de altfel. A fost în orice caz o școală a noutății de amănunt, care n-a păgubit nici unui adevărat poet; și dacă amintim de ea, ca deprindere provizorie a modernilor, este ca să semnalăm momentul cînd poeții noi impun unui tradiționalist preocuparea de înnoire.

Procesul de influență reciprocă, despre care am vorbit, în cîteva rînduri, la început, că s-ar produce între tradiționaliști și moderniști, se luminează, în cazul lui Voiculescu,

deocamdată numai unilateral. Vom căuta cîndva prilejul să-l verificăm și răsturnat.

De altfel poetul nostru avea, după cum am văzut, o dispoziție categorică la noutatea jocului poetic, avea o fermă voință anterioară de originalitate. Și este sigur că dacă modernismul epocii nu se declara atît de energic prin Blaga și Philippide, am fi avut din partea sa mișcări mai libere, mai spontane.

Bănuim că trebuința diferențierii, devenită acum gest poate reflex, începe să lucreze împotriva noutății moderne, pe care, adoptînd-o un moment, o și respinge apoi, cînd o vede generalizată. Numai astfel ne putem explica faptul că de unde atitudinea poetului din *Poezii* și *Din Țara Zimbrului* îndreptățea orice așteptare în sensul depășirii trecutului, volumul *Pîrgă* însemnează accentuarea elementelor tradiției.

Se reia inspirația națională, motivul religios și pastelul local, felul lui Goga, Coșbuc și chiar Iosif devenind mijloc de a se deosebi de moderni ; dar mai ales Voiculescu rămîne lîngă scumpul Vlahuță, pe care îl cunoscuse la Bîrlad în timpul războiului și despre care își va aminti mai tîrziu, cînd va scrie *Amintiri despre Vlahuță* (1927) ; rămîne, cu alte cuvinte, la vechiul îndemn de a se înfrunta viața cu bărbăție, îndemn retras de pe planul artistic, unde ajunsese ca voință de artă nouă, retras iarăși în dîrzenia morală. O asemenea concepție de viață ni se exprimă încă o dată, cu mult mai energic, în *Îndemn :*

Acum cînd fericirea nu-i floare, s-o culegi,
Ci lupta-nfricoșată cu vechi fărădelegi ;
Cînd trebuie să semeni în sînge și în scrum
Și-n sîrg să dai viață cenușii de pe drum,
O trudă să vă-ncingă din ce în ce mai tare :
Aprinderea luminii pe noile altare.

. . . . . .

Mergînd către pămîntul sfînt al făgăduinții,
Izbiți în plin chiar piatra cu vergile voinții ;
În inima pustiei loviți fără cruțare,
Să tremure adîncul de apriga chemare :
Atunci din stînca morții vedea-veți ca profeții
Țîșnind, vijelioase, izvoarele Vieții !

Dacă despre bolile sensibilității e drept să se zică adesea că sînt bolile trîndăviei, puterea brațului, în continuă desfășurare și mai ales rodnică, trezește nemijlocit ideea de sănătate morală. Poetul Voiculescu, care pare a fi gîndit aceasta, a trecut firește de la predicarea vigoarei active la cultul muncii. În volumul *Pîrgă, Imn Muncii* propagă aproape o nouă religie :

Să curgă val de lacrimi și sîngele ca rîul,
Ce roadă vor aduce cînd Munca nu le-ajută ?
De n-ar pica sudoarea pe glii n-ar crește grîul,
Căci stropii rodnici rana pămîntului sărută.

. . . . . .

Ca pe-un copil ea crește pe om și îl alină,
Îi cîntă și trudește, ne-ntrerupîndu-și mersul
Și, fără să se-ndoaie, purtîndu-l către țintă,
Pe umerii-i atletici ea duce Universul.

Poetul însă, spre mulțumirea cititorului, n-a întîrziat în această poezie de mare frumusețe etică, e drept, dar cam stearpă și desigur primejdioasă în toate consecințele ei, ci a constrîns-o în propria-i conștiință, închizîndu-i tumultul și dinamismul, care — sub presiune — i-au dat sentimentul unui nou prometeism. Noul *Prometeu* era după Voiculescu un fel de anti-Prometeu : nu cel care s-a „înjosit" să fure focul din cer, ci altul — Poetul, care scapără din sine, spre uimirea cerului însuși :

. . . . . .

Cînd vulturul trimis să mă sfîșie
Va tăbărî cu groaznicul său cioc,

Din inima-mi să rupă o fîșie,
Să-și vadă pliscul negru luminat
Și-aprins pe loc de-atîta bucurie

Să ducă-n ceruri taina ce-a aflat !

Orientată de atîta vreme către poezia Voinței, a faptei și a tumultului vital, sensibilitatea lui Voiculescu a mers în exprimare la vocabularul aspru, țărănesc, adică pietros, chiar dacă adesea îl resimte ca inestetic, și — cînd nu l-a găsit — i l-a servit memoria folcloristului, poetul nostru fiind și culegă-

tor de ceva înțelepciune populară în tovărășie cu G. D. Mugur. Astfel, cuvinte ca *prour, șarul, cioturi, tarlale, strujeni, răstavuri, lefți, nahlapi, grădini, cheanțuri, chelbașe, poturi, postațe, robace, corlată, năboi, covrag, jitnițe, vîlnic, lostopăi, boncăie, ciurda* etc. dau versurilor, care le conțin, înfățișarea forței, mai puțin însă forța însăși, pe care poezia finală din volum o exprimă în impresionantă pornire războinică, deși cu vorbe necăutate :

Urează-mi luptă, nu-mi ura izbîndă,
Hotarul vieții nu rîvnesc să-l mut...
Dar cum mă simt o flacără flămîndă,
Mă zbucium tot și singur mă asmut...

Țin rob, ca Năvi, vulturul Trufiei
Ca să-l reped, cu sîngele pe cioc,
Să-mi țintuiască-n bezna bătăliei,
În loc de soare, zodiile-n loc ;

Buhavei nopți voi rupe cetluiala
Și vînt mi-oi face țeasta să-i despic ;
De-o fi să cad, aprinză-mă iuțeala :
Nu frunză-n vînt, bolid aș vrea să pic...
. . . . . .
Stau smirna-n ceruri stelele și cată
Cum trage spada mîna de pămînt
Ca-n lama ei de veci predestinată
Să-și vadă toate fulgerul răsfrînt !

Noul Prometeu este așadar și un Lucifer, care se opune cui ?

Poetul a simțit desigur împotriva cui se ridică trufia omenească ; a simțit cu atît mai mult, cu cît poezia din *Pîrgă*, deși freamătă de afirmația vieții, adică de principiul sănătății morale, se realizează în intuiții ce țin de cadrul biblic, evocă mituri creștine, acele ficțiuni consolatoare ale oamenilor fără vigoare în viață ; și apoi nu este Voiculescu poetul religios de care am vorbit mai nainte ?

Rarecri putem citi versuri despre această dramă intimă în opera poetului nostru. E de presupus totuși că ea a avut loc între volumul analizat pînă aci și următorul, *Poeme cu*

Îngeri (1927). În cuprinsul noului volum, un vers ne confirmă rătăcirea credinciosului în aventura vitalismului *(Spuneți-i că m-am Înturnat),* un altul cîntă sufletul-porumbel, pe care „instinctul nesmintit" îl întoarce, cricît de tîrziu, la Dumnezeul-cuib *(Sufletul);* poetul, care altădată credea că poate minuna cerul cu focul din piept și că îl poate chiar îngrozi cu spada Voinței, este creștinul cel mai umilit acum, cînd se roagă să i se primească ofranda, potrivit datinei *(Grîu Comun);* o strofă ni-l arată împiedecat, încă, să devină înger, de chiar „Vraja Vrerii" *(Înger Amînat),* iar alta — făcînd haz, dimpreună cu asinul, calul și cămila, de palatele în care Craii-călăreți se așteptau să găsească pe Mesia *(Pe Drumul de Aur al Sidonului);* în sfîrșit, două poezii, dintre cele mai frumoase din cîte a dat limbii române inspirația religioasă *(L-am Lăsat de-a Trecut* și *Îngerul din Odaie),* au un neuitat abur mistic, care ne face să le zicem scripturi și nu scrieri. Dacă nu le cunoaște cumva, cititorul ne va mulțumi, sîntem siguri, că reproducem una din ele :

L-am cunoscut de cum l-am zărit :
Trimis înadins de soartă,
Mi-a trecut pe la poartă
Și nu s-a oprit.
Era cu părul ca aurora.
Aripile, cu pene de lumină,
Lînced le tîra la picioarele tuturora
Prin pulbere și tină.
Suia din prăpăstii ? Cobora din stînci ?
Acoperit de mister,
Cădeau peste el umbre mari și-adînci
Ca peste toți cei ce vin din cer.
Nu purta sabie, n-avea-n mînă crinul :
Rătăcind pe stradă,
Și-a aruncat doar ochii la mine-n ogradă,
Unde năpădise cucuta și pelinul.
Stam pe prispă halucinat :
M-a văzut... nu m-a văzut ?
Că nu mi-a luat aminte...
Era așa de abătut,
Că n-am mișcat, n-am strigat,
L-am lăsat de-a trecut înainte.

Printr-o întîmplare fericită, vocabularul rebarbativ a fost îndepărtat; sau, dacă este cum credem noi, cuvintele colțuroase fiind folosite cu știință ca material de expresie frustă pentru poezia vitalității, nu e numai întîmplare: umilința creștină a trecut și peste vocabular, impunîndu-i legea armoniei artistice. Încît pe drept cuvînt putem ține pe Voiculescu, alături de T. Arghezi, de poet al inspirației religioase românești.

Este adevărat că vechile curiozități lexicale vor reapărea chiar în acest volum, la alte despărțăminte; vom întîlni *bataliștea, mușluiau, sugurei, smidă, oibul, liotă, șontoroagă, bulz* etc., care — oricît de ale noastre ar fi — nu ni se par mai puțin inestetice; ele opresc atenția cititorului, o distrag de la întreg printr-o evidență de amănunt tot atît de neprincioasă ca a neologismelor țipătoare; dar păgubesc poeziei mai puțin de data aceasta, decît în *Pîrgă*, fiindcă Voiculescu, întîia oară, își dă măsura întreagă de creator cu cel de al patrulea volum al său: cuvîntul este acoperit de viziune.

Nu avem decît să ne raportăm la *Gînduri de Iarnă*. Sub viscol și nămeți, sînt văzuți acolo urșii, care își sug labele „visînd că sug din faguri", — bursucii „nărăviți la lene" croindu-și pîrtii, — „puiendrii și vulpile" tîrînd cozile „ca niște mături", — veverița „în vechea ei scurteică", — ciutele care nu mai găsesc frunze pentru iezi, — mistrețul cu botul prin zăpadă după ghindă, — lupii, — „bieții iepuri" cu „pielea julită de alice", — șerpii, — broasca „ce se-ngroapă de vie ca fachirii" și toate celelalte făpturi ale lui Dumnezeu, care — sub cuvînt că poetul le încălzește de simpatie — se adună la un loc, împrietenite deodată în aceeași viziune, ca descîntate, ca în proza de nevînător a Odobescului, ca în aceea de vînător a lui Sadoveanu, ca într-o fermecată și fermecătoare *Isopie*. Cuvintele se pierd singure în ceea ce atît de puternic evocă!

Volumelor *Poezii, Din Țara Zimbrului* și *Pîrgă* li se putea aduce obiecția capitală a uscăciunii, deși, după cum s-a văzut, o frenezie vitalistă, interzisă poate de conformația creștină a poetului să devină stil de viață, prometeism sau nietzscheism, le anima cînd și cînd; erau culegeri cărora le lipsea elanul liric, iar aplicația artistică le prisosea. De aceea, tema morală, cu materia ei lirică puțină, apărînd des, raționalitatea acestui fel de poezie ducea la imaginea dezvoltată și unică, la para-

lelisme susținute cu bravură, care puteau fi admirabil de ingenioase, dar nu cuceritoare.

Forma tipică am ilustrat-o cu *Doi Gemeni* și, dacă reamintim de ea, este pentru că, devenită deprindere, se păstrează pe alocuri și în *Poeme cu Îngeri.* Astfel în *Fantazie de Seară,* Seara este Salomeea, care duce „pe tipsia cerurilor" capul tăiat al Sfîntului Ioan — „soarele îngălbenit", din care curge „sîngele luminos" și pe care îl sărută pînă ce „capul frumos" îi scapă din mîini „după colină"; pe urmele ei, vine apoi Noaptea, „negrul gîde", care „șterge de sînge, și-nfige-n cer securea lunei".

Dar misticismul creștin, la care ajunge V. Voiculescu în acest volum, cu *L-am Lăsat de-a Trecut* și *Îngerul din Odaie,* i-a descoperit poetului misticismul însuși al stării de poezie, fără de care meșteșugul artei e un fel de industrie rece și stearpă. Fie în poemele religioase menționate, fie în *Gînduri de Iarnă,* aerul de compoziție poetică se schimbă dintr-o dată în acela de viziune, de copleșitoare viziune, în cuprinsul căreia se realizează un prea fericit echilibru de suflu și aplicație.

Voiculescu, e drept, a încercat multe țevi, pînă să găsească în cele din urmă fluierul fermecat, care i-a strîns ca în poveste, jur împrejur, toate vietățile în raiul acelor *Gînduri de Iarnă* și i-a deschis pînă și inima pietrelor. Iar din mica spovedanie a unei pietre prețioase, el a făcut un poem care poate sta alături de ce este mai bun în *Fantaziile* lui Dimitrie Anghel. Ca să căpătăm aprobarea cititorului, vom transcrie aci cîteva strofe din *Mărgăritarul Bolnav :*

Închis adînc în fundul sipetului tăcut,
Lăptos ca o-mpietrită broboană de colastră,
Pe-ngusta periniță de catifea albastră
Tînjea mărgăritarul de-un dor necunoscut.

De-o boală neștiută zăcea captivul ros.
Și-l pistruia cu pete subțiri ca o albeață
Pe ochiu-i fără ape și tot mai somnoros.

Bătrînul Gad Zaraful, plîngînd cu dinadins,
Își cerceta comoara cea dezmierdată zilnic,
Pe cînd mărgăritarul din ce în ce mai silnic
Mocnea ca o lumină ce-aproape e de stins.

. . . . . .

Zadarnic o fecioară cu sufletul păgîn
L-a aninat pe sînii-i bălani și tari ca piatra :
El, ce trăise-n vremuri pe piept la Cleopatra,
Zăcea posac și rece acum, ca un bătrîn.

. . . . . .

Murea mărgăritarul cu stingeri și alean,
Secat de-un dor năprasnic și fără alinare,
Și-n lunga-i agonie visa departe-n mare
Un cuib de scoici bătute pe-o creangă de mărgean.

Strofele acestea n-au putut fi scrise decît de o mînă cu adevărat fericită, ca și *L-am Lăsat de-a Trecut, Îngerul din Odaie* și *Gînduri de Iarnă*. Dar excelența inspirației, în volumul de la 1927, se menține aceeași în toate direcțiile. De aceea, dintre poemele care exprimă sentimente în legătură cu ființa neamului nostru, sîntem ținuți să amintim *Pe Decindea Dunării,* puternică retrospectivă asupra neguroasei preistorii locale, din care se deșteaptă sciții, ca să cînte, dimpreună cu un căruțaș de astăzi, același străvechi cîntec țărănesc. E cu atît mai potrivit să menționăm această poezie, cu cît răsunetul ei poate fi identificat în opera cîtorva poeți contemporani, cum este, între ei, Ion Pillat (v. *Scitul* din *Caietul Verde).*

Un spor incontestabil de meșteșug, ieșit însă din echilibrul cu forța lirică, pe care o arată din plin *Poeme cu Îngeri,* a dovedit Voiculescu în timp, cu culegerile *Destin* (1933) și *Urcuș* (1937).

Vechea mișcare la inovație, voința de poezie nouă, voință exprimată chiar ca atare, se trezește încă o dată. O neobișnuită înverșunare filologică își făgăduiește „vorbele cele mai colțuroase", forme „din albia limbii de rînd afară" și salturi „peste praguri de expresii încremenite".

Cu toate acestea, *Destin* nu schimbă ideea pe care cititorul și-o făcuse despre poet din celelalte volume. Abia *Urcuș* însemnează în adevăr orientarea poetului către un ideal de artă diferit. Căci virtutea plastică de pînă aci, în care Voiculescu excela adesea, devine virtute muzicală. Contactul cu poezia modernă se simte în alegerea cuvintelor nu după relief, ci după sunet.

Atît de deosebită, față de ceea ce cunoaștem de mai nainte, apare estetica de la care poetul se reclamă acum, încît am putea spune că *Urcuș* este începutul unei alte cariere poetice.

De aceea, după cum s-a putut vedea, n-am încercat să prezentăm pe poetul V. Voiculescu în caracterizări lapidare, ci în desfășurarea talentului său, de la care poezia românească a primit o contribuție antologică de primul ordin, dar mai cu seamă, un poet dîrz, a cărui experiență artistică ni se dă în aria cea mai largă cu putință.

Cariera poetică a lui V. Voiculescu, foarte spornică, duce la anumite concluziuni. Avînd o remarcabilă contribuție antologică, reținem pe lîngă aceasta un fel de lirism volitiv (dacă se poate spune așa), un vitalism rezolvat cam repede în vocabularul intenționat frust, dar devenit cu timpul și voință inovatoare, care, deși menținută poate peste măsură pe plan filologic, mîna condeiul poetului către experiențe artistice dintre cele mai felurite.

Atît de departe a trebuit să meargă în această direcție Voiculescu, încît, spre surprinderea cititorilor săi, modul plastic, cultivat cu multă aplicație într-un șir de volume și deci bine cunoscut în particularitatea mînuirii lui, a fost părăsit în culegerea *Urcuș* (1937) și înlocuit cu modul muzical. Schimbarea procedeului tehnic a răspuns imediat în vocabularul poetului: i-a subțiat lexicul, i l-a spiritualizat oarecum și, dacă nu ne înșelăm, a mutat pe poet într-un alt punct de privire a psihologiei proprii.

Căci pînă la volumul numit mai sus, Voiculescu se afla față de sine, față de mișcările conștiinței sale, ca într-un basm psihologic cu făpturi fantastice, cărora le spunea „Sufletul", „Voința", „Simțirea", și dintre care lipsea numai „Rațiunea" ca să putem înțelege dintr-o dată raționalitatea acestei autoscopii, cu toate că, mai bine zis, nu lipsea de loc nici aceasta, de îndată ce ni se arăta jocul independent al facultăților ca în tratatele psihologiei clasice.

Sunetul, cu estetica lui tîrzie în opera lui Voiculescu, care estetică a înlocuit pe aceea a reliefului, practicată îndelung, a mai avut ca rezultat, pe lîngă amintita subțiere lexicală, o deplasare sensibilă către privirea mai modernă a jocului psihologic; în locul personificării facultăților sufletești, muzicalitatea urmărită ca prim efect artistic a atras stările de

simțire mai fluente, adică mai adevărate. Ceea ce înseamnă că atitudinea de observator al lui însuși, poetul nu și-o schimbă; numai punctul de observație, în *Urcuș*, e altul. Aceasta ar fi devenirea cea mai interesantă pe care i-o surprindem în volumul *Întrezăriri* (1940).

Se pare de altfel că Voiculescu, prin chiar titlul ales, a vrut să spună cititorului cam aceleași lucruri, și anume că de la un timp s-a orientat altfel față de lirismul propriu, că vederile i se poartă acum într-o regiune sufletească mai puțin limpede, unde nu mai poate fi vorba de conturul net al „Voinței" sau „Simțirei", totul fiindu-i dat ca un sul mișcător, ca o ascunsă realitate procesivă. Din psihologia propriei conștiințe, văzută clasicist, poetul a trecut în aceea mai cețoasă, pe care o pune în oarecare lumină noua perspectivă analitică. Izvoarele turburi ale sufletului, pornirile lui obscure din subconștient, în stare de veghe, ca și opțiunea deseori exprimată pentru starea de somn, în care adîncurile ființei omenești se declară mai slobode, mai autentice, în vise, dacă acestea sînt bine citite, iată materia lirismului nou al lui V. Voiculescu.

Pentru o asemenea materie, a cărei cea mai de seamă înfățișare este însăși labilitatea ei, se impunea și un instrument mai delicat, un vocabular mai apropiat, o mai muzicală chemare a acestor subtilități, care, numai la ideea vechiului lexic incult, s-ar fi risipit speriate. Dar poate că facem o greșeală, pentru că nu descoperirea prin autoscopie a nativității și a altor demersuri ale conștiinței a determinat pe poet să-și muzicalizeze expresia, ci invers, practica muzicală a cuvintelor, cu totul evidentă de la volumul *Urcuș*, a descîntat cît a descîntat, pînă ce ielele psihologice din *Întrezăriri* au început să se adune în adevăr.

Cu toate deosebirile, de tot felul, ce se pot face între Voiculescu și Valéry și oricît de curios s-ar părea la prima vedere, trebuie să reținem că se află cu acest volum într-o experiență poetică valérystă. Firește că nu ne încredem, afirmînd aceasta, în semnele exterioare, care și ele singure ne-ar putea conduce într-acolo, semne evidente, luate adică de la suprafața poeziei de azi a lui Voiculescu, cum sînt expresii ca „golul pur", „țărmuri virgine de pași", „...în roadele gîndirii noastre / Pur, Dumnezeul altor lumi se coace", „Pura mireasmă a așteptării", „Inima vede ca la-nceputuri / Cum

dorm în brazde vremile nule", „Alt somn să-mi caut pur și fără noapte", „...frumusețe pură" etc. ; am considera ca nesemnificative chiar strofele de tipul :

Salut senine căi de viață,
Cu roua lumilor pe față,
Vă-ncep în pura dimineață
Și iar vă pierd și iar mă sting.
Intru-n lăuntrica răcoare,
În nemurirea schimbătoare,
Mă plec pe pietre hrănitoare
Și sarea visului o ling.

Mă surp, m-alcătui, rînduri-rînduri
Urc albe-arhitecturi de gînduri
Sau, crisalidă-n patru scînduri,
Azur duc viermilor măreți...
Țin cumpăna cu jar în mine,
Mă-nclin pe talgerele pline
Cînd aprig ctitor de ruine,
Cînd ziditor de frumuseți,

strofe care aproximează *dixain*-ul octosilab luat de Valéry dintr-o curată tradiție franceză și reîmprospătat în poeme ca *Aurore :*

Salut ! encore endormies
A vos sourires jumeaux,
Similitudes amies
Qui brillez parmi les mots !
Au vacarme des abeilles
Je vous aurai par corbeilles,
Et sur l'échelon tremblant
De mon échelle dorée
Ma prudence évaporée
Déjà pôse son pied blanc.

sau ca *Ébauche d'un Serpent :*

Je vais, je viens, je glisse, plonge,
Je disparais dans un coeur pur !
Fût-il jamais de sein si dur
Qu'on n'y puisse loger un songe ?
Etc., etc.

Am putea trece de asemenea peste aliteraţia sistematică valérystă din versuri ca „Prin bura turbure străbate", „Mă zvîrle vîntul slobod de pe / Spătoşii munţi pe sterpe stepe", „Beznă măreaţă, mumă a luminii" etc., cu toate că şi expresiile de mai înainte, acele mici cheaguri exterioare ale ideii de puritate, şi tipul strofelor de mai sus, străine de tradiţia noastră literară, şi aliteraţia susţinută destul de exemplar în versurile citate aici sînt, toate la un loc, elementele unei experienţe poetice deplin caracterizate, care ne-ar îndreptăţi chiar numai ele să legăm devenirea talentului lui Voiculescu de lucrul atît de cunoscut al poetului francez.

Dar anumite teme noi ale poetului nostru au altă putere de convingere. Şi, în definitiv, nu este atît vorba de *Sibila,* care răspunde *Pythiei* lui Valéry, de *Ţărm Clasic* (remarcabila poezie a „stolurilor de ccloane"), care face simetrie, în felul ei, la *Cantique des Colonnes,* nici de *Androginul* sau *Fecioara,* care cresc din visul purităţii [1] imaculabile sau numai imaculate încă, motiv liric foarte frecvent şi tratat în felurite chipuri la Valéry, nici de *Arhitectul* ş.a., cît de urmărirea mecanicii sufletului în toate ipostazele lui procesive, de autoscopia acelei nebulcase interne, care este conştiinţa unui intelectual. Drama spiritului propriu interesează acum, ca şi mai nainte, pe Voiculescu, dar dramă în înţeles mai cu seamă de spectacol al mecanicii intime.

---

[1] Voiculescu ajunge prin Valéry şi la Mallarmé, atît este de curios talentul său de noua experienţă în care se află. Transcriem *Cupa :*

În mine stă tînjind nemărginirea.
Din ţărmurirea clipei de cleştar
Se naşte golul şi neîmplinirea :
Turnaţi şi beţi oricît, e în zadar.

Rămîn tot goală, mai mîhnită după,
Pe buza mea atîtea guri s-aştern,
Oceane-au curs şi s-au vărsat din cupă
N-ajunge nimeni, nimeni nu astupă
Fără-de-fundul visului etern.

Din cîte părţi să ne păzim ?
Sîntem trecut sau devenire ?
Şi încotro ne izbăvim ?
Toţi alergăm şi ne trudim
Cu mica noastră nemurire
Eternitatea s-o hrănim.

Nici vorbă că analiza de sine se aplică asupra unui material de observaţie deosebit faţă de acela al poetului francez. V. Voiculescu, de multe ori, se cpreşte asupra impulsiunilor erotice, socotite drept contribuţie a trupului la spectacolul conştiinţei, alături de contribuţia cealaltă, a spiritului, ca şi separată. Am zice că doi actori (Trupul şi Spiritul) şi un singur spectator (poetul) formează personalul acestei drame, dacă spectatorul nu s-ar multiplica la nesfîrşit cu fiecare cititor în parte. Un fel de *Divan al Înţeleptului cu Lumea sau Gîlceavă a Spiritului cu Trupul* este noua poezie a lui Voiculescu, ceea ce însemnează că formaţia teologală, atît de evidentă în volumele anterioare, nu s-a pierdut, ci numai într-un fel oarecare s-a sublimat. Aceasta, mai ales că pornirile trupeşti sînt însoţite de o conştiinţă limpede a păcatului. Cu alte cuvinte, dualismul psihologic în care se rezolvă de fapt observaţia internă la poetul nostru este un dualism etic de provenienţă răsăriteană. Ideea de Bine şi de Rău, Puritatea şi Păcatul, deveniri ale Dumnezeului de altădată şi ale Satanei, care acesta apare acum foarte adesea, aceste forţe gemene, dar potrivnice şi totuşi în lucrare paralelă ca în vechile credinţe bogomilice, subvin în ultimul volum la nevoia de materie lirică.

Am notat că apropierea lui Voiculescu de Valéry poate părea curioasă. Cît de curioasă va trebui să apară concluzia pe care n-o putem totuşi eluda ? Căci *Întrezăriri* îşi prezintă autorul ca pe un bogomil, vechi cititor de texte religioase apocrife, ucenicind la şcoala lui Valéry. Aşa încît gustul experienţelor poetice eteroclite conduce încă, sigur de sine, talentul lui V. Voiculescu.

Între poeții noștri, ajunși la maturitatea talentului, Adrian Maniu se poate azi bucura din plin de poziția literară ce și-a creat în cei aproape treizeci de ani de activitate poetică. Față de confrații din aceeași generație, peste diferențele de orientare estetică, el contează printre primii, fiind, față de grupul tradiționalist, în care i-a plăcut să se încadreze, cel mai original.

Și lucru destul de curios pentru caracterul beligerant al polemicelor literare din vremea pe care poetul a străbătut-o, notorietatea sa a avut fericitul destin să înflorească nestînjenită de o parte și de alta a baricadelor sau, mai bine zis, deasupra lor. Niciodată și nicăieri, din vreun loc autorizat, nu s-a putut isca vreun început de contradicție asupra înzestrării poetului, în care unii să vadă adevăr, alții — minciună. Fie că a știut să privească prietenos în amîndouă părțile, fie — ceea ce ni se pare nouă mai de crezut — că a fost sortită să răsară din liniștea crestelor ca floarea reginei, către care năzuiesc în aceeași măsură grănicerii ambelor versante, poezia sa, ca să parafrazăm o veche vorbă cărturărească, nu s-a lovit de nici un lanț pirineic: moderniști și tradiționaliști, prin Maniu, cred a fi învinși deopotrivă. Și, după cum se va vedea, au dreptate și unii și alții.

Cu asemenea gînduri, am terminat de citit volumul *Versuri*, întocmit ca „ediție definitivă" de chiar autorul lui. Spre deosebire de T. Arghezi, care, inaugurînd seria, și-a strîns la un loc mai toată producția poetică, noul autor a înțeles să intervină criticist în compunerea ediției, înlăturînd foarte numeroase poeme de tinerețe, dar și de mai tîrziu, ca prea felurite. Încît avem a face nu cu o culegere ca în cazul Arghezi, ci cu o alegere, ale cărei criterii rămîn să ni se limpezească ulterior.

Este drept că „florilegiul" acesta, obținut cu ceea ce singur poetul a crezut necesar să retipărească din volumele *Lîngă Pămînt*, *Drumul spre Stele*, *Cîntec de Dragoste și Moarte* și

Cartea Țării, îngăduie încă deslușirea tuturor vîrstelor poetice ale lui Maniu, dar numai pentru cunoscători, așa cum anii stejarilor tăiați se înțeleg chiar dintr-o simplă roată din trunchiul lor pentru pădurarii de meserie.

Cititorul obișnuit se va lămuri însă mai greu asupra cuprinderii adevărate, asupra ramificației și bogăției acestui poet, a cărui carieră s-a dezvoltat cu mult mai interesant decît lasă să se vadă „ediția definitivă". Mai înainte dar de a-l prezenta în această formă, vom face loc începuturilor sale, fără de care nici primirea poetului în toate taberele literare, nici abundența operei și nici stadiul actual nu pot fi înțelese pe deplin.

În 1912, pe coperta unui volumaș de poeme în proză, apare un nume literar nou, Adrian Maniu : *Figurile de Ceară*. Această semnătură, pînă să se fixeze astfel, avea să devină cînd Adrian Gr. Maniu, cînd Adrian de Maniu. În revistele unde debutează, *Insula* și *Simbolul*, precum și în *Noua Revistă Română* și ziarul *Seara*, semna cu particula nobiliară străină sau cu inițiala tatălui, din motive deosebite. Se înțelege că la a-și zice *de* Maniu, ca și cum se indica numirea vreunui ținut strămoșesc și nu familia, îl îndemna în primul rînd tinerețea ; parada nobleții de sînge a simboliștilor francezi, precum și boieria vociferată a lui Bogdan-Pitești erau exemplele acestei tinereți. Cît privește inițiala părintească, ea apăruse ca necesară, deoarece autorilor de literatură naintată, atunci ca și azi, li se contesta *in petto* originea etnică, pînă ce venea împrejurarea să li se conteste în chip public. Iar Maniu a cunoscut o asemenea împrejurare. Fiind colaborator al *Noii Reviste Române*, i se încredințase pentru cîtva timp „cronica dramatică". Aerul de rezervă globală în privința reprezentării *Voichiței* lui Duiliu Zamfirescu și mai ales insinuarea că piesa fusese primită să se joace fiindcă autorul făcea parte din Comitetul teatrului aprinseră atît de mult pe elegantul academician, că îi răspunse cu cea mai neașteptată vehemență. Printre altele, întrebînd cine este îndrăznețul necunoscut, ajunge să declare sumar că „trebuie să fie jidan". În contra-răspunsul ce însoțește scrisoarea lui Duiliu Zamfirescu, pe aceeași pagină, după cum se obișnuia la foarte libera revistă a lui C. Rădulescu-Motru, tînărul poet își declară vechimea familiei, nobletea transilvăneană, amintește și de bunicul „academician" și semnează Adrian Gr. Maniu.

Cîtă vreme încă șovăia între cele trei feluri de a semna, Maniu tipărea în publicațiile numite, cărora la scurt timp li se adaugă *Flacăra* și *Cronica*, un fel de poezie scandalizantă. Era în totul un militantism glumeț, un spirit de campanie rizibilă împotriva formelor clasice ale literaturii poetice : Muza poeziei fusese pusă, în loc să cînte cum știa, să proclame groaza de banalitate, să teoretizeze printre versuri spiritul novator, să rîdă de tot ce făcuseră alții în numele ei pînă atunci, să batjocurească versul tradițional, inspirația academică, retorismul și ținuta sentimentală ; fusese îndemnată să batjocurească totul și chiar să se și batjocurească.

Oricît, ca s-o înțelegem, am lega această apucătură de mica tradiție a poeziei noi românești, începînd de la *Literatorul* prin *Linia Dreaptă* pînă la *Viața Nouă*, ea rămîne neîncadrabilă în literatura noastră, neputîndu-se justifica nici în parte. Nimeni pînă la acea dată nu abuzase la noi de formele inspirației clasice, ca să provoace tinerilor scriitori, pe cale de reacțiune normală, asemenea mișcări de eliberare. Astfel, nici versul liber și nici dezgustul de lirismul academic și retoric nu pot fi privite ca produse firești ale acestei mecanice interne a literaturii noastre, deoarece poeții români nu avuseseră timp suficient să se dezguste sincer de formele clasice. Metrul tradițional își manifesta încă toată puterea, fie prin ritmurile pline ale lui Anghel din *Fantazii*, fie prin măsurile numărate fără greș, dar numai tipografic așezate fantezist, ale lui Minulescu din *Romanțe pentru mai Tîrziu ;* academismul era atît de neistovit, încît furniza trăsătura distinctivă chiar unei poezii înnoitoare, cum se socotea poezia de la *Viața Nouă ;* iar retorica abia își arătase virtuțile în volumul de *Poezii* al regretatului Goga. Încît obiectivele campaniei lirice a lui Maniu nu se găseau în literatura noastră, care era încă departe de a fi stors temele tradiționale de posibilitățile lor poetice.

În schimb, atitudinea de atunci devine în totul explicabilă, dacă o raportăm la un anume moment al literaturii franceze. Preocuparea de a discredita motivele lirice, expresiunile și metrica poeziei vechi, în Franța, a apărut spontan și cu oarecare îndreptățire. Un lung exercițiu, chiar secular întrucît privește academismul inspirației, devitalizase acolo modul tradițional, împotriva căruia se naște momentul liric 1885.

Printre factorii acelei stări de spirit înnoitoare, figurau la loc de cinste, printre alții, Rimbaud și Corbière, un ardenez și

un breton, care, fără să știe unul de altul, încheindu-și amîndoi cariera poetică încă din 1873, își arătaseră satul de ceea ce primul numise *la vieillerie poétique*. Rimbaud fusese un revoltat nu numai împotriva convențiunilor literare, dar și a celor sociale : un sălbatic, cum i s-a spus, care, intrînd în casa lui Verlaine pentru întîia dată, își ștergea încălțămintea cu draperiile și, spre indignarea soacrei Sărmanului Lélian, întorcea pe dos portretele de familie de pe pereți. Aceeași conduită avusese și față de poezie : voise să bage bastonul cu șiș al lui Verlaine într-un poetastru, care își declama o producțiune patriotică ; mormăise necuviințe la adresa bătrînului Hugo, care îl gratula cu un epitet în adevăr hugolian („Shakespeare enfant", așa cum obișnuia el totdeauna cînd i se prezenta vreun poet nou), iar dacă îi scrisese vreodată numele, îi adăugase în parentez cîte un „puah !" ; experimentase toate modurile poetice, de la cele nevinovate și picturale pînă la cele mai nocive și simfonice, în fraze și versuri, pe care, declarîndu-le banale mai înainte să le sfîrșească, le întrerupea fără altă explicație ; scrisese acele poeme în proză de inalterabilă frumusețe, cum este *Aube* din *Illuminations*, precum și poezii pe drept cuvînt celebre ca *Le Faune* și *Bateau Ivre*, în rest împănîndu-și literatura cu inovații teoretice, strînse la un loc mai tîrziu în *L'alchimie du Verbe* din *Saison en Enfer*, născocind versul liber și spovedindu-și dezgustul definitiv în cele din urmă pentru orice fel de literatură. O furie mai cumplită a originalității, care să fi devastat un mai înzestrat poet, nu se cunoscuse pînă atunci și nu se cunoaște nici pînă azi.

Tristan Corbière, avînd aceeași orientare generală a spiritului, nu atinsese înverșunarea lui Rimbaud, care cerea incendierea muzeelor ca singura eliberare efectivă de tirania artei vechi ; dar disprețuise egal gustul corectitudinii academice, cu versuri de felul acestuia : *L'art ne me connaît pas, je ne connais pas l'Art* ; își rîsese de mai multe ori de rezultatele retorismului patriotic, găsind pentru Hugo definiția de *garde national épique ;* și se strîmbase în fel și chipuri la sentimentalismul burghez, pe al cărui reprezentant (socotindu-l pe Lamartine) îl poreclise *inventeur de la larme écrite*. În pornirea de a nimici clișeele poeziei, el nu pusese violență, ci numai putere de a le prezenta caricatural. Sentimentul origi-

nalității depline îl îndepărtase chiar de literatura mai singulară a tuberculozei :

Moreau — j'oubliais — Hégésippe,
Créateur de l'art-hôpital...
Depuis j'ai la phtysie en grippe ;
Ce n'est plus même original...

Și, în sfîrșit, nu se cruțase nici pe sine, cînd se surprinsese de atîtea ori academic, sentimental sau întrebuințînd orice alt clișeu al vremii. Cu deosebire, sentimentalismul și-l semnalase prin întreruperea versurilor și întoarcerea lor în ironie aspră, așa cum proceda Rimbaud față de frazele banale proprii. Dar nu ne-a scutit Corbière însuși de a-l caracteriza, compunîndu-și un *Épitaphe ?*

Il se tua d'ardeur ei mourût de paresse.
S'il vit, c'est par oubli ; voici ce qu'il se laisse :
Son seul regret fût de n'être pas sa maîtresse.

Il ne naquit par aucun bout,
Fût toujours poussé vent debout
Et fût un arlequin-ragoût,
Mélange adultère de tout.

Du je-ne-sais-quoi. — Mais sachant tout.
De l'or, — mais avec pas le sou ;
Des nerfs, — mais sans nerf. Vigueur sans force,
De l'élan, avec une entorse.
De l'âme, — et pas de violon ;
De l'amour, — mais pire étalon ;
Trop de noms pour avoir un nom
. . . . . .
Pas poseur, — posant pour l'unique,
Trop naïf, étant trop cynique ;
Ne croyant à rien, croyant à tout.
— Son goût était dans le dégoût
. . . . . .
Ci-gît, coeur sans coeur, mal planté,
Trop réussi comme paté.

Acestor doi inovatori, pe care timpul și-i propune ca maeștri, li se adaogă, dintre tinerii de la 1885, poetul de for-

maţie livrescă Jules Laforgue. Noul-venit, participînd la starea de spirit generală, scrie versuri libere din propriu impuls, în necunoştinţă sigură de începutul făcut de Rimbaud ; fire meditativă şi adînc sentimentală, se trage singur de mînecă, să se trezească, în felul lui Corbière, al cărui lirism de contrasens îl şi subţiază, îl şi adînceşte ; în sfîrşit, interpretează caricatural cîteva personaje mitologice şi literare, cum e Lohengrin, care, venind la chemarea frumoasei Elsa, pleacă văzînd-o îmbătrînită, sau cum e Hamlet, care, tot gîndind asupra dramei răzbunătoare, cade la patima de vanitate a scriitorilor. Răsucirea în deriziune a legendelor a stîrnit atîta admiraţie, că s-a prelungit ca direcţie literară şi artistică în Franţa pînă în zilele noastre : lucrări ca *Jeanne-d'Arc* a lui Delteil şi caricaturizarea pînzelor celebre de pictorii moderniști răspund aceluiaşi exemplu Laforgue din *Moralités Légendaires.*

Iată dar atmosfera literară care a hotărît inspiraţia de tinereţe a lui Adrian Maniu. Rimbaud, Corbière şi Laforgue, sînt poeţii a căror atitudine comună de inconformism declarat o vom regăsi cîtva timp la poetul nostru. Nimic mai firesc, dacă le încadrăm în starea de spirit amintită, decît aceste maxime publicate sub titlul *Cicatrizarea rănilor de lance pe pavăza lunei :*

„S-a zis că e o ruşine să vrei să fii original ; — e una mai mare : să nu vrei şi să nu poţi fi."

„Toulouse Lautrec şi Rops, Jean Lorrain şi Ecuard au descris şi au desenat atîtea subiecte pe care lumea le socoate imorale ; — imorală e numai prostia, şi asta e departe de ei. Să nu specializăm sentimentele ca pe funcţionari. Prejudecăţile exprimării sînt identice cu ale moralei şi ale esteticii. Sînt ţări în care respectul se manifestă prin frecarea nasului : nu ţin numaidecît la asta — nu ţin însă nici la altele."

„...în concepţia raiului, îngerii nu au pantaloni — de ce unii au grije a pune frazelor pantaloni de baie şi paravanuri ?"

Dar pagina, în care Maniu şi-a condensat toată plăcerea de a-şi speria întîii cititori, este aceasta din *D-nu Schelet :*

„Am scos din ascunzătoarea ei o statuetă indiană și o sărut, e statuia în bronz negru a unei sfinte sau a unei dănțuitoare — statuia vine din India și asta e pentru mulți principalul.

Dar nu o vede nimeni, fiindcă o țin ascunsă de cei mulți, înaintea mea a iubit-o un englez care mi-a lăsat-o fiindcă îi plăceau poeziile mele. Sînt lucruri pe care ar trebui să nu le spun. Apoi am închis bine ușa.

În frig vîrtejul nehotărîrilor joacă și mai mult.

O înțepătură de argint în vîna brațului picură vechea obișnuință. Statuia indiană cînd o deschizi are tot ce trebuie pentru o serie întreagă de plăceri — medicina religiilor antice ! Vederile îmi sînt acum luate. Simt cum rațiunea mi se desprinde și cade în chaos așa ca un fruct prea copt pe o ramură.

Aud numai un zgomot ciudat ca și cînd două din picioarele unui scaun vechi s-ar fi desprins și ar umbla singure.

Ah ! scaunele vechi se strică tot ca și scaunele tinere ! Pentru mine asta e o cugetare — cugetarea nefiind decît o oboseală asupra căreia te oprești mai mult — a, — dar a venit d-nu Schelet !

L-am invitat pe scaun — mîinile lui nu se astîmpără și tot vor să solfegieze pe masă.

Eu îndepărtez statueta de bronz negru.

Picioarele lui sînt arcuri de os pe care atîrnă pantalonii de dril foarte mult călcați.

Văd numai vîrful ghetelor parcă sînt capete de șobolani. Vreau să vorbesc ca să nu înțeleagă că observ și spui :

— D-le Schelet, de ce ești schelet ?

El — nu eu sînt arta ! Cînd viu sînt neînțeles, deci nu exist — cînd stau sînt înțeles. Observi : Imediat ce nu mai sînt neînțeles sînt înțeles fiind înțeles numaidecît un schelet fiindcă un lucru deja înțeles — deja prins în tine — nu mai are vreo importanță fiindcă e înțeles.

Urmează o pauză în care falca lui căutînd să revie la nemișcare se clătina ca și cînd ar mai mesteca în dreapta și în stînga.

— Vrei să mănînce ceva ? — ești foarte slab, d-le Schelet.

— Nu, eu mănînc vorbe. Ai văzut plante care prind muște, tot așa eu mă hrănesc cu suferințe.

Obiectai că asta îi stricase dinții.

Îmi replică o frază pe care o țin minte incomplet : «Oscar Wilde și-a vîndut dinții ca să aibă ce mînca, cum mai mînca, ha-ha-ha-ha» (rimează).

Nu mai putui să-l opresc — deschisese statueta indiană și, fără să mă întrebe, domnul Schelet își sumese mîneca brațului făcîndu-și o injecție într-o căpățînă de ciolan — îmi rupse din nebăgare de seamă ultimul ac și acum se uita la mine pentru greșeala ce voia să-i iert, îi spusei să se uite la statueta de bronz — mi-o dăruise un englez nebun și milionar. Repetai, nu era american, era englez — și își luase o orchestră din cei mai buni muzicanți pe iahtul lui care pleca în mare să-i cînte pe Beethoven în furtună — și înțelegi, marea a scuipat într-o noapte clape de pian, țimbale și un joben negru (Are și el un joben negru)."

După cît se vede, tînărul poet se imagina macabru și umoristic, cam în felul copiilor de la țară care, scobind pepenii de miez, compun din custură cîte un cap de mort, cu boabe de fasole în gingii, și luminîndu-l pe dinăuntru — ies cu el prin sat să sperie lumea. Copiii aceștia însă sînt perfect normali ca și scriitorii prea tineri, ale căror încercări în genul macabru au ceva totuși idilic. Dar dincolo de copilărie, debuturile lui Maniu conțin și o anume orientare iconoclastică mai serioasă. Apărînd mai întîi nu cu versuri, ci cu proze care aveau să sfideze solemnitatea clasică, el țintește la disocierea poeziei de valorile prozodice. Răsturnarea metricii îl preocupă îndeosebi. Într-o bucată, avînd ca titlu *La Dame aux Camélias,* cînd fraza prinde să se înalțe pe alocuri pînă la tonul silabelor numărate, înfiripînd măsuri și ritmuri, urmează parentezul : „eureka, pentru versul liber !". Evident, nu putea fi vorba de nici o descoperire, deoarece versul liber românesc avea la acea dată o vîrstă apreciabilă. Exclamația aparținea unui spirit prea identificat cu atmosfera de la 1885 din Franța. Adevărul este numai că Maniu alterna, în cuprinsul aceleiași producțiuni, proza cu versul, ceea ce va mai face și în schița de dramă lirică, *Salomeea :*

Prin staulul unde-s paie rumegate
Și bălegarul, cald mirositor,
Mă plimb între cirezile bălțate
S-aleg o răsplătire zeilor.

— A ! iată-l : atît de mîndru, că ar putea fi Dumnezeu. Atît de puternic, încît ar urni singur carul-mare : trebuie consultat Astrologul :

Mugește albul taur
— nu-i prea mult ?
Un taur pentru răzbunările femeii.

Alteori, cu aceeași intenție de a înlocui metrica tradițională, poemele au dispunerea prozastică, deși ritmul și rima sînt prezentate ca în *Flori de Hîrtie* (*Semne Înghețate pe Lacul Cișmigiului)* sau numai vag trezite ca în *Rugăciunea de Seară :*

Viu să mă culc la picioarele tale, cum un
șarpe înconjură cu nemișcarea un cireș
înflorit pentru toată noaptea.

Se înțelege că, după *Figurile de Ceară* și după feluritele încercări de a promova proza la rang de instrument poetic, Maniu va experimenta totuși arta versurilor, chiar a versurilor clasice uneori *(Ți-aduci Aminte, Singurătate, După masă* ș.a.), ca să dovedească poate că disprețul său nu este inaptitudine ; mai tot timpul însă, capriciul punctuației, al ortografiei și al măsurilor, zbenguindu-se în jocurile cele mai naive, impune versificației tot felul de îngenuncheri : e împiedicată și nu o dată se tîrăște. Dar la această școală a umilinței, versurile uită deprinderile retorice, învățînd, cînd autorul îl despiedică, să fie conversativ, familiar și moderat : așa cum a și rămas pînă azi în volumele poetului nostru.

Iconoclastia de tinerețe a lui Adrian Maniu nu era numai formală ; deșteptată de exemplul poeților francezi amintiți, ea își recomandă teoretic în felul lui Rimbaud : „Așa cum soarele trebuie să moară undeva spre a răsări în altă parte, — tu răstoarnă ideile ce sînt în agonie, spre a da drumul răsăriturilor — întoarce mănușa frazelor pe dos, cînd s-a murdărit pe față". Și urmează întocmai : judecata devine „lenea de a memora", ruinele sînt „murdării-iscălituri", ghionoaia e întruparea dictonului „bate și vei mînca", iubirea — „trebuința de a fi banal", primăvara — „vîrsta ingrată", și alte mănuși întoarse pe dos. Ca Laforgue, va carica figuri legendare cum sînt Orfeu și Salomeea, dintre personajele create de scriitori ridi-

culizînd *Dama cu Camelii.* Iar Sulamita va cunoaște și ea aceeași optică deformantă, în *Cîntarea Încîntărilor Tale :*

Te voi desena din profil — fiindcă nu știu să desenez bine și fiindcă e mai greu să desenezi din față.

Obrazul tău...

Răsuflarea ta..

Gura ta...

Triunghiul buzelor...

Brațele tale...

Cu degetele poți să-ți coperi ochii și sînii, și chiar să desfaci valurile hainei.

Și haina o să-ți înconjure picioarele ca un inel de argint.

Tu ai să rîzi, pentru cei ce în „iubire izolată" îți cheamă gîndul. (Și rîsul tău e semilună.)

Pantoful ai să-l dai celor ce vor să i se închine.

Și cămașa celor ce vor să o muște.

Și batista celor ce vor să se sugrume.

Iar ciorapii vor fi ca două piei de șarpe năpîrlit, și tuburile lor de mătase vor fi ideea însîmburată a unei reînvieri.

Dar trăsătura cea mai de seamă a producțiunii de tinerețe o formează intervalele de luciditate ironică distribuite cu știință în cursul liric. Iar obiceiul de a întrerupe procesul firesc al simțirii cu observări umoristice sau numai prozaice impune versului cotituri neașteptate, un anumit fel de a se răsuci pe călcîie și a da cu tifla cititorilor păcăliți ; e ceva clovnesc în ținuta acestei poezii, care nu rîde numai de cititori, ci și de sine ; adevărată arlechinadă pe care Maniu o reușea mai ales cînd, simțind că se sentimentalizează, ca mijloc de trezire, se ciupea singur. Cum spusese Corbière despre sine, poetul nostru avea *de l'élan,* însă mai totdeauna *avec une entorse.* Dacă Salomeea își începe dansul cu doi pași — „e în special admirat întîiul" ; dacă e tristă de refuzul Sfîntului Ion, ca să-i exprime tristețea, va înlătura „ftizia cîtorva frunze cu sînge de toamnă, necesare începutului obișnuitelor elegii" ; după cum și Orfeu fusese pus să suspine la moartea Euridicei, „oh ! sau dacă barem murea de ftizie — cu cît ar fi fost mai frumos în versuri !". Totul era întors în deriziune, cu intenția de a ruina

un credit obștesc. Cît privește amețeala erotică, cenzura ironiei funcționează fără milă. În *Flori de Hîrtie* (*Poeme Trupești*, IV), la sfîrșitul unei arzătoare petiții sexuale, luau loc versurile :

— Cine cere n-o să moară
dacă are nume bun.

Sau, mai concludent, în *Rugăciune de Seară* :

Vreau să fiu pentru tine un pahar de cleștar,
— aruncă-mă — soarele apune, vreau să
fiu pentru tine cîntec — o, notele de
vioară false — trebuiau game.
. . . . . .
Dă-mi iubirea pe care ți-o dau. Cheamă
împărăția ciorilor,
Închide-mi ochii în care te-am închis — și zi
servitorilor să dea afară trupul meu mort.
Amin.

Într-un cuvînt, orientarea iconoclastică, sub forma ironiei, nu cruța nimic din ce era al tradiției venerabile, atingîndu-și chiar înțelesul propriu cîtecdată ca în *Nocturna II*, unde se putea citi : „Pe crucea de lîngă jgeabul de salcie aplecată, fiindcă s-au frecat de ea boii, pe crucea în care a fost vopsit Christos, — lăudăros ca și cînd numai el ar fi suferit pentru alții" etc.

Adrian Maniu își disprețuiește azi această primă fază a talentului cînd, folosind experiența tuturor poeților francezi, numiți „fanteziști", a putut scrie frumoasele versuri libere din *Balada Spînzuratului*, pe care n-a mai retipărit-o în nici un volum. Și totuși ce este mai bun în Corbière, trecut din Villon, se găsește și în bucata pe nedrept lăsată deoparte :

. . . . . .

E așa frumos să rîdă galeria.
Durerea mea a-nveselit întotdeauna.
Rîde și luna
și frînghia.
Clipește felinarul bucuria.

Eu, — firmă care-n vînt se balansează —
îmi leagăn dansul scîrțîit,
înnebunit
de infinit.
Tu, fată de pension, visează
că te-am iubit
. . . . . .
Că tu ai fost de m-ai uitat,
sau eu te-am părăsit — în îndoială
e inutil de discutat.
Sînt așezat „mai sus",
ocup în fine „poziținea socială"
ș-am isprăvit.
Am scîrțîit o discordanță
să rîdă galeria, și mormîntu, și așteptarea.
Cînd vîntu, foarte cumsecade,
îți cîntă-n resemnare resemnarea,
și funiei îi dă avîntul
încet și rar,
grav și bizar,
subt felinar.

Poète — en dépit de ses vers, spusese Corbière despre sine: poetul nostru ar putea, pe seamă proprie, să repete vorba

Dacă însă el nu mai vrea să știe de acea poezie a începuturilor, în care totuși timbrul elegiac și schița macabră se combinau adesea fericit cu forme de umor (peste voința autorului numai de a carica), în schimb tinerii poeți de azi, cum este Emil Botta, arată a fi profitat de ea cu mult talent. Cum n-am găsit prilejul pînă acum să arătăm motivele medievale care îl preocupau în tinerețe, ne mulțumim să afirmăm că, alături de „fantezismul" lui Maniu, continuat azi în chipul cel mai interesant, inspirația medievală va reapare la tineri ca Eugen Jebeleanu, Simion Stolnicu și Virgil Gheorghiu. Iar dacă ni se face astfel dovada despre vitalitatea acelor încercări de tinerețe — cu atît mai mult, cu cît de altfel, la numeroși poeți de după primul război, putem urmări influența lor în noile motive lirice, în suma procedeelor tehnice ca și în erupțiunea imagistică — părerea autorului nu mai decide.

Dar iconoclastul de altădată este astăzi un iconodul. Tradiţia poetică şi tradiţia românească au găsit în el un reprezentat, a cărui fervoare palinodică, provenind din direcţiuni pe care le vom semnala ulterior, vrea parcă să-i recîştige timpul pierdut. Versul simplu exprimă stări simple; orice privelişte din ţară, stîna, cătunul, motivele de basm, amănunte folclorice sau superstiţii întregi, totul capătă acum un fel de iradiaţie discretă de natura familiarităţii. Diminutivele, atît de prigonite pe vremuri de Maiorescu, reintră în poezia cultă ca expresiuni ale unei gingăşii native. Şi tocmai cînd îndrăzneala dinainte de război a poetului obţinea adeziuni mai numeroase, el prefera curajul să ridice în sfera poeziei grădinile de „zarzavat" sau pe bietul „măgar".

La şcoala vechii autoironii arăta că învăţase să fie duios fără dulcegărie, sentimental fără retorism şi banal fără trivialitate. Ar fi o greşeală să credem că între modurile poetice ale lui Maniu, deşi evident opuse, n-ar exista totuşi o cauză ascunsă. Stîngăcia de azi a versurilor e un rezultat de evoluţie subtilă şi nu chiar rafinament artificial. Se înţelege că noi sîntem, în general, dispuşi a vedea în primitivismul la care ajung unii foşti poeţi de avangardă, ceva asemănător cu plăcerea orăşencelor care, lepădînd tocurile înalte, umblă puţin prin rouă cu tălpile goale, şchiopătînd. Însă stîngăcia exprimării lui Maniu este firească, se naşte cînd scrie, venindu-i nu ca un ultim capriciu de rafinament, ci din conştiinţa pe care versurile o mai păstrează încă despre piedicile din trecut. Nici picioarele omeneşti şi nici cele prozodice, după o lungă ţinere în cătuşe, nu mai nimeresc dintr-o dată pasul normal şi, cu atît mai puţin, pe cel de paradă.

Ca să ni se explice frumuseţea simplă pe care a creat-o Maniu după război, exemplul prerafaeliştilor şi al lui Francis Jammes pare de prisos. Putem obţine cu asemenea asocieri categoria sensibilităţii primitiviste în artă, asupra căreia ne lămurim tot aşa de bine cu încrustările naive de pe stîncile Cantabriei. Dar poetul le va fi văzut? Şi este nevoie să se meargă la Dante Gabriel Rossetti sau la schiţa rupestră, ca să aflăm izvoarele de simplitate, de graţie genuină şi artă rudimentară ale poetului? Nu este aici, la noi, patria artei primitive? În afară de poezia populară, de posibilităţile zmalţului şi de măiestriile casnice, la orice răspîntie e o troiţă, în orice munte un schit şi oriunde o icoană veche. Nu prera-

faelit, jammesist sau cantabric este caracterul puternic al „tradiționalismului" lui Maniu, ci numai iconăresc. Intuiții locale a unor sfinte nedibăcii îi compun frumusețea poetică.

Dacă cititorul a răsfoit cumva „ediția definitivă" va fi observat desigur predilecția pentru povestea călugărească, pentru mînăstirea din fundul lacului (despre care încă povestesc snagovenii), pentru troițe și tîmple de schituri, pentru linia sumară și culorile nelegate între ele cu nuanțe (cum se mai văd în ștersele zugrăveli pe sticlă), într-un cuvînt — pentru tipicul vechii picturi bisericești. Maniu știe de mult că acest tipic nu trebuie înfrînt; știe de cînd a scris poemul în proză *Un Sfînt*, din *Figurile de Ceară*, unde bătrînul călugăr muribund își certa învățăcelul în ale iconăritului, care își îngăduise oarecare inovații, cu vorbele: „— Unde e mormîntul Domnului, — unde-s păzitorii? Vrei ca lumea să se închine la rodul mîinilor tale? Dar fecioara nu are haina asta în tipic, și nu plînge ca femeie! Și după ce se cunoaște că e icoană? Unde sînt păzitorii mormîntului? Sfinții nu-s oameni. Nebunule, lasă-mă să mor, ia din fața ochilor zugrăveala ta, care e afurisenie. Ai făcut munți care se văd în toate zilele și sfinte care sînt muieri. Blestem ție!" Ce liniștit ar fi murit bătrînul meșter, dacă i se citea *Primitiva* lui Adrian Maniu:

Icoana e gălbuie, e veche, spartă, mare,
L-au dat jos de pe cruce, și lacrămi și sudoare
Înșuvițează părul pe tîmplele lui sfinte.
La orizont sînt codrii — sub cruce oseminte.
Fecioara preacurată în dezmierdări vorbește,
Isus e mort, blînd capul s-apleacă, șoviește,
Cu buzele albastre ca norii de furtună,
Și maica iar îl roagă, — măcar o vorbă bună
Sau un suspin, sau ochii să-i plîngă! — s-a sfîrșit...
. . . . . .
Și-atunci, înlăcrimată, obrazul obosit
Și-l culcă pe obrazul de viață părăsit.

De altfel, preocuparea de artă bisericească pe cît este de veche, atît a fost și de persistentă la poetul nostru nu numai în volumele de versuri, dar și în alte opere. *Pictorul Alexandru Sathmary* (1925) se numește opera de prezentare a cunoscutului maestru în arta respectivă, iar *La Gravure sur Bois en Roumaine, 50 Bois Originaux Retrouvés XVIII—XIX siècle*

(1929) e un album de xilografii călugărești, descoperite de autor prin mînăstirile Moldovei și comentate. Încît, fiind vorba de o adevărată pasiune, putem considera pe drept cuvînt iconodulia actuală a lui Maniu ca ultim termen de evoluție sufletească.

Poate în vreo revistă catolică, am citit cîndva despre un liber-cugetător care, auzind de faima unei statui a Madonei, a intrat în catedrală, fără nici o dispoziție s-o admire; a privit-o din cîteva părți și spunînd ca pentru sine ceva care îi exprima nedumerirea, a vrut să iasă; dar un ministrant l-a reținut, explicîndu-i că trebuie să îngenuncheze ca s-o poată admira; și liber-cugetătorul, în genunchi, a avut revelația frumuseții și Revelația însăși. Aproape același lucru de minune s-a întîmplat cu Adrian Maniu. De la crucea de pe care un Christos suferind părea „lăudăros ca și cînd numai el ar fi suferit pentru alții" și pînă la împărăția cerurilor, pronunțată bine și simțită, s-a petrecut un fapt deosebit. Noi nu știm cine i-a spus cum trebuiesc privite icoanele ca să fie frumoase; destul însă că poezia sa le-a copiat cu smerenie tipicul frumuseții artistice, pătrunzîndu-se în același timp și de fiorul frumuseții lor morale.

Căci poezia creștină din *Lîngă Pămînt* și *Drumul spre Stele* nu este nici ea de derivație străină, claudelistă sau rilkeană, cum arată aceea a confraților tradiționaliști și „ortodocși". Călugării noștri iconari erau oameni din popor, cu felul de credință al poporului, adică simplă și nemărginită, dar dublată de vechi superstiții. O dată cu credința ce i s-a revelat din icoanele lor stîngace, poetul și-a însușit întreg modul creștinesc popular, și înțelegem bine de ce în traducerea *La Gravure sur Bois...* dorește să strîngă odată și *des bois dans lesquels la superstition apporte son pittoresque.* Fără să urmărim această împletire de alb și negru care există în opera sa, vom reproduce *Taină de Primăvară,* viziune paradiziacă de Paști, de o frăgezime rar întîlnită:

În alb întregul pomișor e îmbrăcat
Ca o fetiță care mîndră s-a gătit
Să meargă la biserica din sat.
(În săptămîna asta, toți copiii au postit).

Altarul cerului de stele mici lucește,
Potir de-argint acuma luna se apleacă,
Și buzele-i ating o tremurată creacă.
În șoaptă, pomișorul alb se spovedește.

Decît *Dulgherul*, inspirația biblică românească, alături de ceea ce au scris de asemeni Lucian Blaga și V. Voiculescu n-a dat nimic deopotrivă. (Și totuși, ea nu figurează în „ediția definitivă".)

În pimniță soarele aruncă beteală
Pe albul lemnului de rîndea răzuit.
Soarele risipește bani vechi de aur pe podeală,
Și din argint nou e părul bătrînului încrețit.
Flămînd fierăstrăul dinții își împlîntă
Și scuipă pulberea tărîțelor moi.
Pruncul umblă de-a bușelea în gunoi.
Bătrînul dulgher cioplește și cîntă.

Dulgherul încleiește blăni și le așează să se usuce.
El face ferestre luminii, și întunericului cosciuge,
Iar pruncul, care e mic încît mai suge,
Jucîndu-se, a știut din două bețe să lege o cruce.
Privirea lui e adîncă în nevinovăție
Cînd înalță semnul trudei sale victorios,
Abia poate crucea în mîini să o ție
Așteptînd să fie om, Christos.

Pe-alocuri, în poezia religioasă a lui Adrian Maniu, e drept, se strecoară și cîte un gînd curios despre „învierea care nu mai vine" și despre moarte concepută necreștinește. Din punctul de vedere al drepților-credincioși, această imixtiune este o nelegiuire dintre cele mai nemotivate. Căci e în adevăr aproape inexplicabil cum, într-o atmosferă de pură spiritualitate sacramentală, care pune peste tot nimburi de sfințenie, poate fi vorba și de melancolia morții. Volumul *Cîntece de Moarte și Dragoste*, cu deosebire, exprimă starea gravă a modernilor în fața morții, care este pentru ei sfîrșitul definitiv. Concepția materialistă are mari asprimi pentru sufletul omenesc : ea alungă orice gînd despre dăinuirea noastră dincolo de descompunerea materiei organice. Această profundă tristețe modernă, făcută motiv liric de Edgar Poe, dar mai ales

de Baudelaire, intervine din cînd în cînd, ca un reflex din tinerețe, cînd Maniu convorbea cu D-nu Schelet.

Astfel Fecioara Maria, în *Tîrziu de Tot*, e văzută căutînd osemintele Fiului printre acelea de rînd ale muritorilor; și poetul o îndeamnă la resemnare materialistă, la împăcarea cu ideea că: L-au ros viermii, L-au supt „buruienile cîmpului", că buzele-I s-au făcut „praf de cizme călcat", osul Lui nemaideosebindu-se de „al străinului".

Marie nu-ți mai căuta băiatu,
Fiul tău a murit pentru noi toți,
Din mormînt nu poți să-l mai scoți,
Nici tu, nici altul, că așa e datu.

Ce mai rămîne, dacă „așa e datu", din sărbătoarea Învierii? Bătrînul călugăr, care a murit blestemîndu-și învățăcelul pentru abaterea de la tipicul icoanelor, nici n-ar fi înțeles despre ce e vorba în astfel de versuri. În schimb însă, pentru cîți sînt atinși de același gînd modern, niciodată sentimentul morții cu mai simple cuvinte n-a fost exprimat atît de covîrșitor. Încît poetul își răscumpără în frumusețe contrazicerea dogmei.

Studiată amănunțit, opera lui Maniu vădește, pe lîngă viziunea religioasă, o viziune folclorică și una strict românească, formînd poate cea mai rezistentă structură tradiționalistă a liricii noastre actuale. Contribuția poeziei populare, materialul superstițiilor, motivele de istorie și geografie națională ar forma largi capitole într-un astfel de studiu.

Din ceea ce s-a putut vedea pînă aici, ar rezulta că opera poetului nostru e una pînă în primul război și alta după. Ideea totuși nu corespunde pe de-a-ntregul realității. Căci, dacă este adevărat că o schimbare radicală a intervenit în orientarea simțirii lui, faptul de a i se fi împărțit opera din această cauză în două cicluri distincte nu se poate proba. Anii voinței frenetice de originalitate au avut momente din care prefacerile de mai tîrziu, pentru cine dorește, devin descifrabile. E un material biblic încă de atunci, sînt încercări de a zugrăvi icoane, ceva stăruință de peisajist, oarecari treceri pe lîngă superstiții și alte motive folclorice, care ne opresc a izola cu totul de restul operei producerile de tinerețe. De altfel, volumele care i-au cîștigat faima de poet tradiționalist

conțin bucăți de acestea publicate, printre altele de cel mai înaintat modernism, cu mulți ani înainte. Așa sînt *Peisagiu* (în *Seara*, 1913), *Crucile Fîntînilor* (în *Noua Revistă Română*, 1913), *Făt-Frumos* (în *Flacăra*, 1916) etc. Observații asemănătoare înlesnește și perioada ultimă, cînd Maniu, cu volumele ce a crezut necesar să tipărească, s-a alipit în toate felurile de tradiție. În aceste culegeri, cititorul descoperă cînd și cînd cîte un poem, care nu se încadrează ușor în modul liric general. Așa e *Salomeea* (din *Drumul spre Stele*), care ține de campania antilirică, fiind publicată întîi, pe fragmente, în *Seara* (1914) și apoi, ca plachetă, în 1915 ; așa e *Bal Mascat* (din *Cîntece de Dragoste și Moarte*), apărut ca *Dansul Morții* în *Seara* (1914), și altele. Încît, privit numai în volumele tipărite, poetul nu va apărea făcînd deodată schimbarea de direcție, pe care ca sensibilitate și aspirație generală a făcut-o totuși.

Volumele mai au apoi, ca să acopere cele două feluri de inspirație, unitatea formală atît de specifică lui Adrian Maniu. Cu o comparație luată din arta picturii, pentru care el a dovedit aplecări și în poezie, arta atît din *Salomeea* și poemele în proză ale tinereții, cît și din maniera cuminte a volumelor, ține de frumusețea „studiului" în cîteva creioane și nu a portretului ; trăsătura nu definește neîntreruptă, ci indică sumar în cîteva părți conturul ideii.

De altă parte, versul poetului a ocolit totdeauna, la început ca și azi, tonul înalt, solemn sau protocolar, impunîndu-și vorbirea zilnică : „ieșți", „ie" (adică „e"), „vîntu", „mormîntu", „băiatu", „datu" (soartă) și altele sînt formele uzuale de conversație intimă care apropie de noi toți poezia, fie ea *Balada Spînzuratului*, fie *Tîrziu de Tot* din *Cîntece de Dragoste și Moarte*.

Arta încercată a crochiului și versul îmbrăcat ca de toate zilele, pe lîngă amestecul de motive dominante, fac cele două perioade ale poetului să semene între ele ca și cînd prima n-ar fi fost cinică, ostensibilă și aventuroasă, iar a doua — firească, reținută și cuminte.

Dar nu numai cea mai instructivă palinodie etică este opera, văzută în toată desfășurarea, a lui Adrian Maniu ; semnificațiile estetice care se leagă de mica abjurare, ce cuprinde, sînt poate mai interesante. Tradiția poetică însăși, desprinsă de tradiționalismul național, a primit un sprijin

neașteptat de puternic. Căci, în ultimii cincisprezece ani, la noi, se răspîndise știrea „poeziei pure", adică acel ceva nou, despre care nimeni n-a putut spune ce e, știind însă toți ce nu e ; și nu era între altele descripție și narațiune. În acest timp, cînd poezia noastră se purifica pînă la a nu mai rămînea aproape nimic, Maniu făcea actul de curaj de a ridica din nou pastelul, balada și simpla povestire în sfera lirismului. Cu aerul neștiinței, versul său se compunea cu „iepurași", cu „pomișori" și „păsărici", vorbea de „măgar", de „vaci" și „oi", descriind și povestind. Datorim astfel peisajistului adevărate pînze, a căror frăgezime de tonuri, al căror realism în distribuirea luminii și putere curioasă asupra cuvintelor, ce le susțin, ne mută în fața pictorului, uitînd cu totul pe poet ; datorim povestitorului versificări de mici drame călugărești, vînătorești, haiducești și mai cu seamă erotice, cum sînt *Povestea din Sat* și *Fata Pîndarului,* aceasta din urmă avînd dreptul să devină cîndva celebră ; dar, îndeosebi, tradiția poetică datorează lui Maniu de a fi fost repusă în drepturile ei descriptive și narative, tocmai cînd descripția și narațiunea fuseseră alungate, ca străine, din cuprinsul poeziei. Atît de adevărat este că talentului nu i se poate interzice nimic.

Încredințarea dar că e nevoie, cînd cercetăm lirica lui Maniu, să-i refacem procesul în timp, o avem acum deplină. Despre factorii care i-au ajutat desfășurarea e desigur interesant să se vorbească, deoarece vom vedea neîntîrziat cum prin ei ne lămurim asupra criteriului de întocmire al „ediției definitive". Cum s-a întîmplat ca un novator integral să dea, începînd cu 1916, pe liniștitul poet de azi, înțelegem din cunoașterea evoluției lui, din simțul măsurii, pe care vîrsta îl aduce totdeauna scriitorilor persistenți, precum și dintr-o voință de încadrare în tradiție, care răspunde energic voinței de originalitate a tinereții. Cum însă, de prezența motivelor clasice în perioada dintîi a mai fost vorba, vom lua în considerare numai ultimii doi factori : simțul măsurii și voința de clasicizare a faptului însuși. Astfel *Vînătoarea,* fiind tipărită de patru ori — întîia dată în *Seara* (1913), apoi în *Flacăra* (1916), în volumul *Lîngă Pămînt* și acum în „ediția definitivă" — cu modificările ce i s-au adus, ne dă scara pe care poetul a urcat către stadiul actual. Titlul a fost mai întîi *Vînătoare Mistică,* la primele tipăriri ; cînd originalitatea era atotstăpînitoare, „mistică" va fi apărut ca un termen interesant în sine, deoarece e fără

nici o legătură cu scena vînătorească medievală ce întitula. Cu timpul însă a fost găsit fără rost și suprimat. În *Seara,* versul întîi era „Aoo, a-i, a-a", sunete imitînd desigur ecourile stîrnite de bătăiași, care se repetau în mijlocul poemei ; încă de la a doua publicare au fost scoase. „Privirile lascive" ale fetelor din alaiul vînătoresc, „priviri de ochi nervați pe aripe de fluturi" devin „priviri naive" în *Lîngă Pămînt* și „viclene" în ediția definitivă, „albastre cum sînt ochii pe aripi de fluturi". Se observă desigur cum simțul măsurii opera în originalitățile tinereții ca factor activ. Exemplele acestei temperări sînt nenumărate. Ele arată procesul de liniștire al unei vîrste îndrăznețe prin alta mai artistică, fiind mai cumpătată.

Dar aceeași poemă, în corectările succesive, manifestă și voința autorului de a se integra în tradiția românească. Vînătoarea a fost concepută ca mică dramă cinegetică medievală : un Senior, cum noi n-am avut, întovărășit de curtea toată, cu bufon, hăitași și copoi, pornește călare, avînd uliul în lănțuc prins de oblînc ; fete de curte îmbrăcate în alb merg deoparte „cîte două" ; săgețile se înroșesc în fazani, cocoși sălbatici și ciute „cu ochi frumoși pentru cînd mor" ; se anunță din cornul care se recunoaște în cornul lunii — încetarea ; dar Seniorul nu mai vine ; el a fost ucis nu se știe de cine ; e descoperit în pădure și adus la castel „pe suliți".

Pînă la punctul de unde începe narațiunea, descrierea scenei vînătorești rivalizează în culoare, linie și spațiu cu celebrul tablou cinegetic al florentinului Uccello sau cu operele pictorilor analizați de Odobescu, în cunoscutul *Pseudokinegeticos.* Asemănarea este atît de izbitoare, încît se poate crede că poetul va fi admirat cîndva asemenea picturi. Cînd însă s-a produs noua orientare tradiționalistă în sensibilitatea lui Maniu, „Seniorul" a fost înlocuit cu „Voivodul" sau „Domnul", iar cîteva neologisme — cu termeni arhaici. Voința dar de clasicizare și românizare a jucat un rol pe care numai l-am sugerat aci, dar care se poate observa ca hotărîtor în toată opera. Poetul și-a făcut, ca să zicem așa, „toaleta" tradiționalistă din an în an și rezultatul tuturor sforțărilor sale în acest sens este „ediția definitivă". Conștiinciozitatea i-a mers atît de departe că a înlăturat cu totul bucățile care i s-au părut că stînjenesc în cea mai mică măsură ideea de venerabilitate. Așa este cazul cu netipărirea în volumul „definitiv" a unei foarte frumoase poezii, în care fiind vorba de un staret, în

pivnița mînăstirii, cu gura la cana, nu mai poate deosebi ce anume atîrnă de grinzi : „sînt șunci sau craci de draci ?".

Oricum însă, Adrian Maniu este astăzi reprezentantul eminent al tradiției noastre pe care a îmbrățișat-o în toate aspectele ei poetice, înzestrînd literatura românească nouă cu opere de o înaltă frumusețe.

Prin 1914, el imaginase pe Orfeu într-o societate snobă, care îi cerea să cînte ceva original ; un tînăr, mai ales, se exprima cu toată impertinența despre poezia clasică și Academie ; dar o doamnă, numită Crisis, i se adresă : „— Rîzi de Academie... și ca mîine te văd acolo... și ai să dai și tu premii pentru cea mai bună lucrare asupra culturii viermilor de mătase sau a unui voluminos compendiu despre viața rîmelor sau a vieții politice !"

O, profetesă Crisis, ce limpede ai văzut în viitorul tînărului ! Adrian Maniu este în adevăr cel mai însemnat poet tradiționalist actual, e laureat al unui mare premiu de poezie și e membru-corespondent al Academiei ; noi îi urăm, spre cinstirea întreagă a nobilului său talent, să devină membru plin, cum ai prezis tu, o, profetesă !

POEȚI AI PLEBEI: ARON COTRUȘ ȘI N. CREVEDIA

Cunoaștem doi scriitori de versuri, care au ascultat de legile prozei, fiind totuși poeți și încă dintre cei mai remarcabili. Aceștia sînt Walt Whitman și Emile Verhaeren.

Retorismul, discursivitatea și obiceiul enumerării dau operei lor aerul de familie. Cu deosebire în bucățile lungi, peste măsură de lungi, unele chiar incontinente, ei procedează ca prozatorii de totdeauna: adună și îngrămădesc fără alegere evidentă mai tot ce le vine la îndemînă, găteje fel de fel, de atîtea ori chiar umede, dar grămezile lor în cele din urmă iau deodată foc, aproape nu se știe cum, și ard pînă tîrziu cu mari vîlvătăi. Cîteodată li se întîmplă ca aceste mase de proză, pe care le folosesc, să nu s-aprindă de fel; chiar atunci o suflare subterană le face să salte neînțeles, și cititorul surprinde un fel de viață străină în materialele lor inerte.

Verseturile lui Whitman și versurile libere (poate cele mai expresive în poezia franceză) ale lui Verhaeren se articulează între ele după modul prozastic; le putem pipăi încheietura în toate conjuncțiile gramaticii, pe care limbajul liric în chip obișnuit nu le cunoaște, dar pe care discursivitatea i le impune.

Aerul de familie al celor doi poeți se mai susține prin exaltarea de sine *a orgoliului de om nou, om al viitorului,* prin atitudinea *profetică în ceea ce privește progresul tehnic,* prin *aspirația luptătoare către un ideal democratic* și umanitarist, prin viziunea unei vaste organizații cosmopolitice, nedezlipită totuși de baștina fiecăruia: un mondialism fremătător ne umple auzul deopotrivă, citindu-i. Ei se celebrează pe ei înșiși ca mai toți poeții, cu adaosul însă că sînt primele exemplare ale lumii de „personalități", pe care o anunță și pentru care luptă s-o ridice din muncitorimea cîmpurilor și a uzinelor, rasă de oameni puternici, fiindcă sînt liberi, și liberi fiindcă sînt puternici, eroi mai mult ai voinței decît ai sensibilității și ideilor, cum erau cei din trecut; sînt poeții mili-

tanți ai unei „democrații atletice", după expresia unuia din ei, ai tehnicității constructive, ai bicepșilor prin încordarea cărora se înfăptuiește civilizația modernă, ai unui ideal omenesc de forță fizică și morală, poeți în sfîrșit ai gimnosofiei unei alte Elade. Marele lor vis cosmopolitic nu este decît proiecțiunea în mondial al simțămîntului de libertate individuală și națională, care nu numai că nu a împiedicat pe nici unul să-și cînte mediul natal, dar le-a dat puterea să devină unul cîntărețul Americii, altul al Flandrei.

Schimbînd cele ce sînt de schimbat, cam aceleași observații se pot face și despre poezia lui Aron Cotruș [1]; pe tonul cuvenit însă, cu mult mai scăzut, bineînțeles.

În primele culegeri ale acestui poet, culegeri mai mult decît modeste, găsim prea puternice influențe din Eminescu, din Iosif și Goga, dintr-alții chiar mai dinaintea acestora, de îndată ce apar ici și colo niște „plete blondine", cîte un „îngerel" și cîte o „filomelă", ca să ne oprim asupra lor. Abia dacă, din versurile de război ale *Sărbătorii Morții*, putem reține o vagă intenție artistică, ce s-ar desprinde din prozaismul și fantasticitatea evocărilor. Noroiul, cadavrele, întunericul și stafiile sînt motivele acestor versuri. Corespondența luptătorului se scrie între „gigantice movile" de morți :

Îți scriu,
Iar literele ce rămîn în șir
Schiloade, pe hîrtia mea murdară,
Par o osîndă scrisă de un zbir...
Murdare par,
Scîrboase și murdare...
Picuri murdari din creieru-mi murdar...
Iar pe cerneala umedă și groasă,
Gîndind acasă,
Presar nătîng, presar nisipuri verzi,
Nisipuri purpurii, strălucitoare,
Spălate-n sînge, arse sec în soare,
Nisipuri roșii ce miroase-a mort,
Ca pana mea,
Ca haina care-o port...

[1] *Poezii* (1911), *Sărbătoarea Morții* (1915), *Neguri Albe* (1920), *România* (1920), *Versuri* (1925), *In Robia Lor* (1926), *Miine* (1928), *Printre Oameni în Mers* (1933), *Horia* (1937), *Țara* (1937).

Și ochii mei abia mai pot privi...
Ei sînt acuma iară,
Ca o fereastră largă și murdară
Prin care nu mai poți privi afară.
În jurul meu războinici fioroși,
Aproape goi,
Stau tolăniți sub arborii coloși,
Cu ochii ficși și sprijiniți pe coate,
Cu uitături grozave, idioate.

E în *Sărbătoarea Morții* un Camil Petrescu fără forță, anticipativ, dar și cîte un accent scos din altfel de contact cu mulțimea în luptă :

Iobagi viteji, voinici de fier, eroi,
În șanțuri, prin zăpezi ori prin noroi,
Pe ger și ploi,
În marșuri la atacuri zdrobitoare,
Mi-e sufletul cu voi !...
Iar cînd dormiți c-o dragoste rebelă,
Iubirea mea vi-i tristă santinelă,
Și pînă la mormînt va fi cu voi,
Frați dulci, iobagi nenorociți eroi !

Scurtimea, neregularitatea și imaginea unică a fiecărei poezii din *Neguri Albe* prevăd parcă și *Poemele Luminii* ale lui Blaga ; cu atît mai mult, cu cît pe lîngă similitudini formale, afirmației nietzscheene din Blaga îi răspunde și o aspirație voinicească la voinicia, să zicem, gratuită.

Poetul resimte o stearpă frămîntare bărbătească, pe care și-o explică prin dorul înnăscut „de lucruri uriașe". E mai mult un fel de euforie adolescentă, de plenitudine fiziologică, ce se descarcă verbal în versuri ca „Viață, viață !" sau „O, a trăi, a trăi !" și care, pînă la urmă, susține o impresie de titanism în devenire.

Fie că se exprimă direct prin simplă afirmație, fie indirect prin versuri abrupte și gîfîite sau prin intenția de simbol din imaginea foarte des folosită :

Uriașii noștri munți sînt de-aur orbitor,
De pietre soumpe,
De fascinante și fantastice metale,
Cum nu văzură încă ochi uimiți de muritor...

O, unde-i ?
Unde ?
El, junele gigant,
Minerul aspru, luminos și colosal,
Cu suflet multitudinar,
Flămînd, sătul, risipitor și-avar,
Într-o pornire de ciclon, să-i spargă,
Să-și spintece biruitoare cale
Spre-adîncurile lor întrezărite,
Pline de comori-minuni și de titanice ispite ?

acest titanism, care e de calitatea reprezentanței populare, introduce pe Cotruș în tipologia Whitman-Verhaeren.

Se simte că poetul acesta vine din mulțimea trudnică și că vorbește mai totdeauna în numele ei. Venind de oriunde, poate ar fi fost preferabil să vorbească în numele său. Dar aceasta e realitatea. Strămoșul iobag, plugar sau miner, gloata, pentru a cărei celebrare e scris anume volumul *În Robia Lor*, nu are însă dispoziția idilică din Alecsandri sau chiar Coșbuc. Muncitorii lui Cotruș sînt desigur rupți din omenirea de atleți a lui Whitman și, gîndindu-se la țăranii lui Grigorescu, poetul nostru va fi citit cu mare plăcere în Verhaeren :

Ces hommes de labour, que Greuze affadissaient
Dans leurs molles couleurs de paysanneries,
Si proprets dans leur mise et si roses, que c'est
Motif gai de les voir, parmi les sucreries
D'un salon Louis Quinze animer des pastels.
Les voici noirs, grossiers, bestiaux — ils sont tels.

Astfel că omul nou, agentul unui mare viitor industrial, își înalță bustul și în poezia lui Cotruș :

Cu ce-mpărat fermecător, pierdut de-alaiul lui
de vînătoare,
Prin desișurile seculare,
S-o fi-ntîlnit munteanca oacheșe și iute : mama lui.
De l-a născut așa frumos, așa puternic și înalt :
Un munte rupt din trupul unui munte de bazalt ?!

Uzina, cu mașinile și lucrătorii ei, ca și cîmpul, cu neîndestularea și plugarii lui, sînt motivele de predilecție într-o inspirație cam vociferantă și pe alocurea gîtuită, adică totdeauna mai mult aspirînd la elanul viril, decît susținîndu-l în adevăr.

În orice caz însă, ceea ce caracterizează întreaga poezie a lui Cotruș e militantismul în el însuși, e frumusețea atitudinii de bărbat luptător, pe care, drept este, nu-l interesează deosebit de mult scopul pentru care luptă : efortul luptei, ca semn de bărbăție, pare a se satisface prin sine.

Căci, spre deosebire de marii săi confrați, care îl încadrează tipologic, autorul culegerii *În Robia Lor* (desigur cea mai expresivă din cîte are) dovedește oarecare orientări contrazicătoare. Nu vom opune, bineînțeles, cosmopolitismul și mișcarea umanitară iubirii de țară și sentimentului rasei, deoarece aspirațiile acestea își trag puterea din simțămîntul libertății, fiindu-i deopotrivă strălucit corolar ; dar nu vom înțelege ușor cum poetul și-a putut mînui inspirația, atît cît are, pînă la a o face instrument de luptă, cînd de luptă de clasă ca în volumul *Mîine,* cînd de luptă de rasă ca în volumul *Țară.* Asemenea dublă folosință a aceluiași lirism nu o vom înțelege decît poate ca militantism pur, căruia îi rămîne indiferentă în fond cauza luptei și care, pe numele cel mai bun, se cheamă poezia voinței, cum arată limpede versurile următoare :

Ciocan să-ți fie vrerea ; răbdarea : nicovală !...
Dacă-ai căzut o clipă în marea-nvălmășeală,
Mai dîrz,
Mai drept, te scoală !...
Și cu-o putere oarbă, cumplită, nentreruptă,
Întoarce-te în luptă...
Odihnele înșală...
Starea pe loc e boală...
Ascunde-ți orice rană ! Nu-i timp de șovăială...
Ciocan să-ți fie vrerea ; răbdarea : nicovală !

Tot spre deosebire de maeștrii săi, Aron Cotruș este poetul unei anumite părți din țară. În totalitate, reprezentările poeziei sale au o specificitate ardeleană și chiar mai restrînsă. Horia pare eroul unic al acestei epicități deviate în lirism : îl recunoaștem în toți oamenii din popor, pe care îi luminează versurile lui Cotruș, chiar dacă îi cheamă Pătru Opincă, Ion Ciura, Ion Codru, Tudor Săcure sau Niculae Pîntea. Fie din această cauză, fie pentru că retorismul nereținut duce la rezultatul contrar celui urmărit, adică la lipsa de rezonanță, marile vociferări whitmaniene din *Mîine* și *Printre Oameni în Mers* contrastează cu o anumită puținătate ; raportate la fiecare

poezie în parte, care de cele mai multe ori vrea să aibă dimensiunile unor cutiuțe de explozibil, ele nu au răsunet larg, fiind de aceea ca niște coarde de violoncel, de bună calitate, întinse însă pe o vioară.

Cît privește aspectul formal, poezia lui Cotruș se arată în asprimea „multitudinară" a sufletului popular și strămoșesc, pe care îl exprimă ; ea practică modul prozei ca mai energic, modul discursiv și enumărător, își frînge versul în crîmpeie, în așa fel încît să facă tăiuș („te-ai desprins aspru din gloata // cu-obraji supți, /cu ochi crunți, / să lupți / să-nfrunți / din sălbăticii-ți munți, oștile craiului, temniță, roată...") și își alege materialul lexical după aceleași trebuințe. E plină de verbe ce se înlocuiesc unele pe altele din teama de a nu putea spune tot numai unul (concurență „multitudinară" : „mă zbat, / mă rod, mă chinui, / mă gust cu voluptate"), precum e plină mai ales de sonoritatea cuvîntului *tiers état : buimac, crunt, strădanie, rărunchi* etc. Și atît de mult stăpînește în alegere sonoritatea plebee a cuvintelor că sunetul găsit folositor se și dispensează de înțelesul cu care era tovarăș. Astfel, unui „rob"

Groasa cătușe
I-oprește brînca bătăușe...

altuia, tot din popor — bineînțeles, cu chipul supt, i se cîntă *„fața macră"*, despre „sîrmele ghimpate" ni se spune că *„opăcesc* luptele..." etc.

Această poezie, care își susține impresia de forță mai mult prin slăbiciunea pentru vocabularul incult și pentru ritmica voit sălbăticită, prin grandilocvență și ostentație, are totuși posibilitățile ei norocoase în simbol. Cînd afirmația directă a viitoarei lumi atletice se rafinează într-o idee poetică, ea cîștigă nebănuit de mult în eficacitate, cum este cazul cu *Pe-aici a fost un codru uriaș :*

Pe-aici a fost un codru uriaș odinioară...
Acum —
Pustietăți, zăduf și scrum
Pe unde pacea zumzăie și înfioară...
Dar iată : dintr-un trunchiu-cărbune,
Ca prin minune,
În pustiul fără margini — sol de viață nouă,
Încoronat de zori și mururit de rouă —
Un verde copăcel...

Ca la un prieten așteptat mă uit pierdut, la el...
Și cum mă uit, orbit și beat, la soare,
Aud și văd parcă prin vremuri
În freamăte prelungi titanica pădure viitoare...

După cum Aron Cotruș, în forma pe care i-o cunoaștem, n-ar fi fost posibil fără Whitman și Verhaeren, N. Crevedia [1] ar fi avut altă înfățișare fără Esenin și Arghezi. Autorul *Cuvintelor Potrivite* a trezit în discipol gustul violențelor de limbaj, pe care acesta, prin Esenin le-a pus în slujba unei diferențe sociale. Imitînd fără îndoială, Crevedia își începe imitația de la un nivel destul de înalt : e cel dintîi semn al înzestrării sale. Poezii ca *Trec Anii, Cîinii* și *Floarea-Soarelui* din ultimul volum, ca mai toate din volumul *Maria,* în care se recunoaște la tot pasul răsfățul erotic arghezian, sau altele ca *Mi-e Foame, Mi-e Sete* din *Bulgări și Stele* și ca *Refuz* din *Dă-mi Înapoi Grădinile* ar fi stat foarte bine alături de modelele lor în volumele maeștrilor. Se simte că autorul e poet chiar cînd imită. Iată, de exemplu, aceste trei strofe :

Am astupat pereții, cu tot trecutul, tot.
În cuibii mei de noapte, ce vast-profundă groapa !
Și se făcea o cale de sare, în vis — și-o apă,
O Caspică pe care o tot trudeam înot.

Te socoteam pierdută, la marginile humei,
Stins soare, ca o floare-a-soarelui japon.
Iar între noi o carte de vise — un oblon
Și-o țandără de lună, pe tot înaltul lumii.

Sîntem în anii mierei — și-a fost, îmi pare, Marți.
Pisoi zbîrlit ce-n brațe mi te prefaci că torci —
Nu te-am bătut, vezi bine. Mai dulce să te-ntorci,
Da, trebuie, adesea, să și te mai desparți.

în care ținuta arghezian a versului nu micșorează plăcerea de a le reciti.

Aceasta, fiindcă în general poetul nostru dispune totdeauna de imagini puternice și inedite, de simțul unui anumit limbaj muntenesc, de rime noi, de rafinamentul așezării lor în

[1] *Bulgări și Stele* (1934), *Maria* (1938), *Dă-mi Înapoi Grădinile* (1939).

interiorul versurilor, precum și de priceperea subtilă a asonanțelor care e la el o tehnică în adevăr originală. Cuvinte ca *a rîmni, a ardica, picere* și alte muntenisme, de-a dreptul urîte dacă le privim în ele însele, devin, prin întrebuințarea dată, posibile literaricește. Cum însă limbajul propriu, rimele, imaginile noi vor reieși mai bine din citatele ce vom face mai jos, relevăm în mod deosebit uzul asonanței. În nici un alt poet nu se întîlnește o stăruință mai admirabilă în acest procedeu. Atît numărul cît și meșteșugul asonanței la Crevedia sînt deopotrivă de considerat. Se poate alcătui un adevărat tablou : *Grumaz-rămas, muierește-creștet, dulamă-palmă, lăstar-jandari, talpă-albă, săpată-zăpadă, fîntîni-sîn, șerpii-ierbii, săptămîna-într-una, optsprezece-secer, culci-fulgi, struguri-lucruri, țucără-bucură, suflet-suflet, pirule-pirue, vifor-fi-vor, porumb-carîmb, desagi-săraci, fabrică-aprigă, plîns-prînz, piatră-poartă, familie-miluie, spangă-dangăt, ticul-ridiculi, fervoare-fevruare, iarbă-aibă, unde-munte, sarcini-margini, repezi-lespezi* etc. Acestea ar fi asonanțele simple. Noutatea lor, a celor mai multe, este evidentă. Principiul lor, însă, îl găsim și dezvoltat într-o tehnică a subtilității, fie că aproximația sonoră se află înlăuntrul cuvîntului care sfîrșește un vers, fie că se ascunde chiar în interiorul versului. Din prima categorie fac parte unele ca *acră-lacrămi, columb-porumbului* etc., iar dintr-a doua cele de tipul :

Și stăpîna, care nu mai poate s-o sufere,
I-a oprit, pentru lucrurile sparte, cărțulia,
Și i-a poruncit să-și facă mîine cuferele și să plece !

*

Am o carte albă, cu file grele de noapte,
Literele, ca niște boabe coapte —
Din o mie și una de nopți mari.

*

Acum ai ieșit parcă din pădure,
Cu ochii — două mure mari,
Sprîncenile, frunze putrede de jugastru,
Părul, aspru și negru.

Interesant, la acest poet, este atît jocul, cît și felul reprezentărilor. Imaginile folosite apar oarecum insolit, se impun cu

violența lucrurilor necioplite și vin dintr-o viață joasă, de lîngă pămînt. Ele sînt, se înțelege, rustice, dar nu au rusticitatea prosperă, a celor din Alecsandri sau Coșbuc, ci una viguroasă în mizeria ei și care nu numai că nu se rușinează, dar chiar se fălește cu obrazul pămîntiu și călciiele crăpate. Șesurile muntenești ne-au dat fără îndoială, în Crevedia, după N. Crainic, pe al doilea poet al lor. De-acolo ne vin bucăți în totul remarcabile ca *Foamete*, care este un spectacol unic al secetei la cîmp, ca *Înviere*, pătrunzătoarea amintire a copilăriei sătești bisericoase, ca *Ana și Omul din Veac*, aceasta din urmă o adevărată viziune a unei adînci ancestralități. Niciodată, în poezia noastră, țărănia muntenească n-a primit culori mai ale ei, n-a fost înfățișată mai veridic, mai plastic și mai atrăgător ca în versurile lui Crevedia.

Dar versurile din *Bulgări și Stele*, *Maria* și *Dă-mi Înapoi Grădinile* nu se acceptă cu ușurință ; mai întîi din cauza cititorului de poezie, care vrea să pară numaidecît distins (e foarte răspîndit la noi acest fel de cititor) și, orășan sau orășenizat, respinge de la început, sub orice formă, „țărîna" ; în al doilea rînd, pentru că limbajul poeziei lui Crevedia este cel provincial-muntenesc, în bună parte poate neînțeles ; în al treilea rînd, pentru că poetul însuși își exagerează originalitatea pînă dincolo de marginile îngăduite, transformîndu-și țărîna în laia cea mai caracterizată, ca în strofele *Argatului :*

Am slugărit la popi, la cîrciumari, la muscal,
Pă mămăligă și-mbrăcăminte — altfel nu să putea.
Și cînd mă bătea cîti-un stăpîn și mă zgornea.
Of, plîngeam pă găurili unui caval.

Doamne, pupa-Ți-aș tălpili Tele, cît chin !
Cîte ape-am trecut ; cîine flămînd, cîte sloate nu m-au bătut !
Cînd mă culcam pe lîngă uluci : velință-ceru, pulberea-așternut.
N-am fost dat la carte, dar mi-au arătat cocoana să mă închin.

Stăpîn, care cică ai grijă dă toate — pînă și d-o ceapă,
Mult mi-e dragă fata rumânului, dar, de, sînt venetic și sărac.
Arată-mi-te sara-n porumburi și povățuie-mă cum să fac ?
Că ți-oi slugări, Domnicule, toată pă lumea-ailantă dăgeaba.

Într-adevăr, așa vorbesc numai țiganii sau unele sate din Muntenia dezvoltate din sălașe țigănești.

În sfîrșit, ultimul motiv, pentru care poezia lui Crevedia nu poate fi primită decît cu oarecare greutate, este stridența ei suburbană. Căci peste ruralismul murdar, însă acceptabil fiindcă este puternic, al versurilor sale, s-a așezat o suburbie bucureșteană de nesuferit. Cînd vorba și atitudinea sufletească din cîte o poezie, cum e *Fapte Diverse*, seamănă cu acelea ale țăranului, faimos altădată, al lui Spiridon Popescu, care țăran se uimea de minunățiile orașului, lucrul mai merge, deși aerul de cuplet pentru o scenă de mîna a șaptea dezgustă și aci :

București.
Ce de turnuri, ce ferești !
Toamna, primăvara-n cești.
Ce de sîrme, ce lumini
Risipite și-n ciorchini.
Cîntă masa, cîntă casa,
Cîntă pomii, cîntă zidul,
N-am mai văzut blidul lunii.
Stele : boabe de fasule,
Sus, urcate la pătule.
Dulce-i la cofetărie
Mămăliga din cutie.

Cînd însă un sfîrșit de scrisoare, ca în *Striinătăți*, sună așa :

Să ne vedem sănătoși !
Cu țuică bătrînă, mămăliguță și caș,
Cu mititei la grătar, porumb fiert,
Pepeni, floricele, gogoși,
Pe umeri, șerpoaice cu ochi frumoși
Și niște balauri de lăutari,
La vară-n Moși.
Praful să se-aleagă de-o leafă !
Roua și zambilele cerului mă-si de treabă...,

vulgaritatea, în acest caz, întrerupe orice posibilitate de contact cu poetul. Aproape aceeași situație ne irită în *Mi-e Foame, Mi-e Sete*, unde plebeul ni se arată a fi prins gustul banului

și al gloriei ; ideea mai ales de a avea bani îl face să-și verse toată vulgaritatea :

Of, ce bine e cînd ai parale !
Cînd suni francii-n buzunar,
Te simți fulg, ca un călușar !
Îți vine să chiui, să sari,
Să-ncinzi niște sîrbe și niște geamparale
Să duduie dușumeaua de angarale !
. . . . . .
Bani, ce bine e să ai bani !

Cu toate acestea, Crevedia este un poet remarcabil ; tocmai pentru că lucrează într-o materie cu totul ingrată, care, chiar atunci cînd este tratată mai cu stăpînire și măsură, dă poeziei sale un farmec neverosimil, aproape stupid. De aceea au ceva de necrezut versurile acestui poet : un comic social din care țîșnește de neînțeles poezia cea mai adevărată. Mirarea că se pot scrie versuri într-un limbaj gros, de suburbie românească și că în definitiv se poate scoate și poezie din sufletul unui Rîmătorian sau Venturiano, nu încetează atît de ușor, citindu-le. În vocabular, în imagini, ca și în motivele lirismului său, Crevedia cultivă acea diferență socială, pe care o face evidentă omul care, vrînd să fie elegant, este fercheș.

Dar, lăsînd la o parte asociațiile pe care ni le trezește condiția socială a limbajului acestor versuri și a atitudinii autorului lor, modul poetic în el însuși, modul pe care îl practică Crevedia e foarte original, și trebuie numaidecît să adăugăm pentru nuanța afirmației, că e mai ales plin de „originalitate". Închipuiți-vă, dacă e cu putință așa ceva, un olar care, din pămînt prost, meșterește vase țărănești obișnuite, bărdace sau pîrnăi, cu sunet însă de *baccarat ;* vase ordinare, însă ale căror buze aspre, cercetate de un deget expert, ar începe deodată să cînte, înălțîndu-se la glasul cristalelor. N-ar fi într-adevăr de mirare ?

Și totuși nu ajunge numai această închipuire, ca să avem ideea precisă despre natura poeziei lui Crevedia. Imaginați un lucru mai absurd, de exemplu, un cîntăreț de seamă, care, sub ochii noștri, pune un libret vulgar pe o arie fermecătoare și din cînd în cînd se mai și scarpină, în timp ce cîntă ; dar cîntă neîntrerupt și în așa fel că pierdem din vedere

atît vulgaritatea libretului cît și gestul oribil. Cum să nu ne prindă mirarea ?

Și, ce să mai spunem ! Una din impresiile noastre, cu care am rămas totdeauna după ce am citit un volum al lui Crevedia, este aceea de a fi văzut un tînăr prinț, de cel mai albastru sînge, plin însă de zgaibe infame, de un fel de rapăn, care, grozăvie a grozăviilor !, dacă s-ar vindeca, prințul ar înceta să mai fie prinț.

Poezie, care să pară a-și trage seva din trivialitate, am mai văzut : și Esenin, și Arghezi al nostru ne-au obișnuit cu tot felul de cruditățI. Dar o poezie ca a lui Crevedia, trivială în stofa ei, atît în urzeală cît și în bătătură, și vulgară în chiar efectul ei liric cel mai pur, fără ca totuși ea să fie din această cauză mai puțin poezie, noi n-am mai întîlnit. Să se rețină, că spre deosebire de cei doi mari poeți, din care Crevedia purcede și la care trivialitatea este a materialului așa zicînd obiectiv, material care, fiind depășit de efectul poetic, rămîne numai ca mijloc de măsurat înălțimea impresiei finale, autorul nostru are îndrăzneala necrezută a unor motive subiectiv-triviale, punînd trivialitatea să se celebreze ca atare în formație de paradă, din care totuși poezia nu lipsește.

Așa încît să aruncăm bruma de învățătură, după care arta e nedezlipită de ideea de noblețe și, fără nici o prejudecată estetică, să ascultăm mai bine pe trimisul vulgului „cu marea misiune a Frumosului", așa cum se exaltă singur poetul nostru, cam în felul lui Esenin, în *Refuz :*

Foarte-ambițios —
Să nu-mi ia nimeni înainte !
Să fiu eu cel dintîi, întotdeauna —
Eu — și luna !

Mă chinuie frumusețea altui,
Mă rod victoriile — altora —
Ollliu, soarele înnaltu-i
Și carul mare și aurora !

Un încăpățînat și-un încrezut.
N-am căzut niciodată de pe cal.
Și-oricît de sumbre căile și de-amare,
Eu, cu marea misiune-a Frumosului.

Treizeci de viscole și cinci —
Deși nu par decît de douăzeci.
Cu gura, cum e vrana la tilinci
Și gîtul, ca al tecilor de țucără,
Vreo patru principese mă dezmiardă,
Și, uite, asta crunt mă bucură
Și-mi dă un cuget iute, ca o bardă !
Nu căutați c-am genele tîrzii
Și-am sfiiciunea, tristă, a macului —
În mine dorm adîncile Vlăsii
Și neamul meu — un neam al Dracului !

Știți voi, strigoi, ce-i ùlerul,
Lemnul de corn și cel de vînj ?
Ori țelina și țimentul ogorului nentors ?
Eu m-am născut în pagina Săgetătorului,
Noiembrie, pe-un prăpăd de vifor —
Și știu că cele ce nu mi-au fost încă — fi-vor !

Pe mine mă iubește Dumnezeu,
Că scriu frumos în genul lui :
Cu trăsnete, dar și cu literele cerului, de-argint...

Iar cînd, morgane, visele mă mint
Și necazurile și-mpletesc pe mine opții,
Eu sorb, profund, cafeaua neagră-a nopții —
E hotărîrea mea, e-atunci, ca pirul e !
Și poate uraganul să tot sufle,
Și pietre după mine, piruie !
Sînt numai vînă, frumuseți și suflet —
Și sufletul,
Sufletul biruie !

Noi nu zicem că nu se poate rîde, la prima lectură, de versurile : „Ollliu, soarele Înnaltu-i / Și carul mare și aurora !", care seamănă atît de bine a înjurătură, că nu se poate rîde de cîte-o imagine sîrbească, așa cum este aceea cu „principesele", al căror gît e „ca al tecilor de țucără", că nu se rîde de figura aceea în care poetul își declară neamul ca „neam al Dracului" (adică „dat în Paște", cum scria Matei Caragiale despre Pirgu), că în sfîrșit nu e oarecum comică jactanța ideii că scrie „în genul lui Dumnezeu" ; am rîs noi înșine de poza

bădărană a *Refuzului*, dar, la o lectură repetată și privind totul în cadrul lirismului gros al volumului întreg, am încetat din rîs, fiindcă Crevedia e un poet nu chiar „în genul lui Dumnezeu", *însă un poet*, care își cunoaște meseria. Autorul volumului *Dă-mi Înapoi Grădinile*, cu trivialitatea sa în care recuncaștem numeroase altoiuri de poezie, dovedește la rîndul lui, după alții, că Arta nu are o materie rezervată și alta interzisă. Talentul rezolvă totul, în timp ce pentru lipsa de talent totul este motiv impropriu.

Semnalăm, în aceeași ordine de idei, că cine va citi noul volum al lui Crevedia va avea surprinderea să observe că un motiv ocazional, cum este acela soldățesc din *Cîntec de Plecare* (la război, *n.r.)*, deși cu o aparență de *style pompier*, are remarcabile accente :

Eu pe-acolo, pe unde-oi fi,
Din gamelă, ca dintr-o inimă,
Voi sorbi ceaiul amintirilor —
Pîinea smeadă, ca un obraz de mamă,
Obuzele, cît niște copii,
Degete fine — cartușele,
Taler de nichel — luna logodnei noastre.
Sufletul tău mă va ocroti ca un cort.
Cît o să țină prăpădul, nu se știe.
Soldații se vor întoarce din luptă cu flori roșii în piept —
Nu veți mai auzi școlarii în recreație.
Ziarele — ca niște cimitire.

Iar dacă, vreodată vei visa frumos,
De vei visa un cer ca o scrisoare.
Ca un luceafăr, albăstrui cercel,
Și-o lună atîrnînd ca un inel,
Pe creste —

Să știi, de-atunci, mireasa mea bălaie,
Că el, fruntașul Cîrstea Niculae,
Nu mai este.

Ceea ce însemnează că și „pompierismul" e o formă tot a lipsei de talent și nu însușirea unei anumite materii, care ar fi interzisă poeziei.

În concluzie, lirismul cam specios al lui N. Crevedia, lirism de țăran valah frecat cu nițel București și ceva carte, lirism sîciitor, poate fără mari posibilități de circulație în clasa cultă a societății noastre (fapt care nu-l atacă în viabilitatea lui), și pîndit adesea de răul gust al ostentației (ceea ce poate deveni o primejdie), are identitatea sa, cu toate că rădăcinile îi sînt adînc înfipte în poezia lui Esenin și Arghezi.

N. Crevedia, în conștiința noastră oricît de riguroasă, este un poet. Ceea ce îi dorim e să-și adîncească poezia, pătrunzînd în sine dincolo de stratul liric suburban, acolo unde zace desigur stratul țărănesc pur, izvor al altor reprezentări noi și puternice în toate volumele sale de pînă acum și de unde au ieșit admirabilele *Foamete*, *Înviere*, *Ana* și *Omul din Veac*.

Așezîndu-i alături, Aron Cotruș și N. Crevedia pot fi priviți împreună : deși cel dintîi pornit la o poezie apropiată de manifestul social, iar al doilea rămas neatins de revendicările lumii, din care vine, dar căreia îi aparține totuși prin felul „roturier" al tuturor manifestărilor sale, ei exprimă și mai ales vor să exprime mari virtuți de teapă. Același gînd îi însuflețește pe amîndoi : să vorbească întocmai ca lumea noastră de jos, ca poporul, ai cărui trimiși se simt a fi cu deosebită satisfacție. Și reușesc ; dar cu observația că poezia lor folosește felul de a vorbi al unui popor cu aspirații (aspirații politice — la unul, aspirații orășenești — la celalt), care îl scot, de cele mai multe ori, din sfera lui de viață, din echilibrul sufletesc poporan, prefăcîndu-l în plebe. În vechea Romă, ei și-ar fi încordat lira pe Aventin.

Aron Cotruș și N. Crevedia sînt poeți ai acestei plebe, deosebită în totul de lumea poeziei noastre populare, de poporul cel adevărat, care nu poate fi închipuit în expresia lui fără cuviință, sfială și discreție.

LA CURȚILE DORULUI

Opera lui Lucian Blaga, privită în întregimea ei, după aproape douăzeci de ani de creștere înceată, se bucură de o bivalență, făcută din reflexivitate eseistică și lirism, care în producția timpului îi asigură puternic originalitatea. Dar ca să deosebim pe poet de confrații contemporani, îl putem considera chiar numai în activitatea poetică propriu-zisă. Căci volume ca *Lauda Somnului* și *La Cumpăna Apelor* ne-au adus o inspirație tradiționalistă, un fel de ridicare a baștinei în lumina veacurilor, o poezie conformistă ca substanță, dar revoluționară ca expresie. Efectul literar cel mai îndepărtat al acestei înfățișări trezește pe acela, văzut însă tot de la mare distanță, pe care îl realizează poezia lui Adrian Maniu. Orientat atît unul cît și celălalt, către complexul de viață autohton, amîndoi se folosesc de un instrument modern de expresie. Ceea ce îi deosebește sînt diferențele de școală literară : Blaga și-a făcut ucenicia cuvîntului la maeștrii expresionismului german, iar Maniu — în atelierele simbolismului francez. Astfel, cercetați mai de aproape, modul însuși de a concepe tradiția îi desparte cu totul : Blaga o proiectează în ceruri speculative, în viziuni de misticitate istorică, în timp ce Maniu o leagă de amănuntul pictural, bucolic și iconăresc.

Autorul *Laudei Somnului* este pînă azi singurul nostru poet, care, din oglindirea in istorie a ideii de neam, a extras chipul ideal și linia statornică a identității noastre, fără gînd de metodă și paradă, și care, din ortodoxism, de un ritual și un decorativism înghețat, a scos boarea mistică a poeziei. Ne oprim anume numai la aceste două direcții ale lirismului lui Blaga, deoarece le regăsim și în noua culegere *La Curțile Dorului.* Dacă sensurile lirice ale operei sale se deslușesc cu oarecare greutate, aceasta se datorește, acum ca și altă dată, modului formal expresionist de care poetul în ultima vreme s-a mai eliberat, dar mai cu seamă — unui anumit fel de a fi al percepțiunii sale poetice, percepțiune exclusiv temporală, cu care

l-a deprins privirea în Istorie. Am arătat altcîndva şi amintim acum din nou că aerul de obscuritate şi cîteodată chiar acela de speculaţie filozofică provine la el mai ales din firea nespaţială a priveliştilor, în care ne conduce. Poetul nu arată decît rareori ceva în spaţiu şi mai totdeauna în timp ca în *Lauda Somnului,* sau chiar timpul însuşi ca în ultimul volum : „prin vegherile noastre... vremea se cerne", „aşteptăm... evul de foc cu steagul păşind", „anii se vor lungi încet, încet, cu tot mai mari paşi de la oraş la oraş", vedem noi înşine o dată cu el „anii crescînd şi paşii lungind peste toate văile, muchile, iernile şi verile, peste toate clopotele şi toate tăcerile", sau „timpul ce iese din casă, cît de uşor l-ai putea prinde iar, să-l reţii cu un fir de mătase" ; în sfîrşit, de unde în volumele dinainte ni se descria adevărate peisaje temporale, astăzi sîntem făcuţi martori la nevăzuta procesivitate istorică. Desigur, în acest amestec al inspiraţiei cu ideea de timp, trebuiesc căutate rădăcinile acelei elegii înăbuşite, *Lîngă Cetate,* pe care o transcriem aci :

Nebunul cetăţii spre turn,
priveşte, călcînd pe coturn.
Ce spornic e timpul, ce lin
prin noi strecuratul venin !

Bang-bang ! Cît de bine ar fi
cetatea să uite o zi
că ceasul îi este stăpîn !
Dar ornicul bate bătrîn.

Izbînzile cui n-au căzut ?
Şi inima cui n-a tăcut ?
Ah ! luntrele toate spre-apus
un val aherontic le-a dus !

E întîia dată cînd Blaga îşi transformă percepţia exclusiv istorică, adică factorul cel mai însemnat al aparentei sale obscurităţi, în cîntec obştesc, în vibraţie poetică de lungimea sensibilităţilor obişnuite. Dar rămîne să aşteptăm prilejul de a privi chestiunea istoricităţii poeziei sale în întregimea ei, cînd cariera atît de interesantă a poetului va putea fi cuprinsă într-un studiu la care ne gîndim. În ceea ce priveşte motivele creştine din *La Curţile Dorului,* ele înviază ca şi în volumele

anterioare un ev baladic, susţin mituri răsăritene, în care ortodoxismul nostru se reflectează din depărtări imprecizabile, evocînd în mişcare familiară Sfintele Figuri. Cine va uita vreodată, din lectura altui volum, pe Sfîntul Gheorghe, care deşi înştiinţat de o fată despre primejdia balaurului pînditor, ca un Făt-Frumos al creştinităţii locale, el trece mai departe „înalt ca un fum" ? Şi cine, de asemenea, n-a reţinut pentru totdeauna scena naşterii Mîntuitorului, cînd Sf. Maria, veghind asupra somnului din leagăn, se mînia numai cînd îngerii „trînteau prea tare uşile" ? Lucian Blaga, dintre toţi poeţii noştri tradiţionalişti, are singur o afinitate categorică, înrudire poetică şi nu caz de influenţă, cu aerianul Rainer Maria Rilke. În ultima culegere, viaţa *Scripturii* e turnată în tipare locale şi, ca să zicem aşa, extrasă din modul autohton ţărănesc. Sf. Fecioară, în *Oaspeţi Nepoftiţi,* ne este din nou înfăţişată ca ţărancă necăjită, dar nu de îngerii care „trîntesc prea tare uşile", ci de musafirii veniţi din toate părţile lumii ; atît de necăjită că „şi-a pierdut condurii" :

De-aceeaşi prea senină
părere e şi asinul bătrîn,
ce roade-n petice condurii
găsiţi prin paie şi prin fîn.
Maria n-avu timpul pîn-acum
nici măcar să-şi vază pruncul
de-atîta solie din atîta drum.
S-apleacă peste iesle
şi peste lumină Maria.
De dragoste-i ţîşneşte laptele
în sîni, şi-i umezeşte ia.

Iar Iisus, copilandrul de mai tîrziu, apare poetului, în *Alesul,* ca băieţaş de ţară, jucîndu-se singur :

Voinicul de şapte ani
se călreşte lîngă cei bolovani
la marginea satului,
ca-n marginea lumii şi-a leatului.

O şoaptă trece printre oameni ades,
şi-alunecă zvonul pe limbile pomului :
El e cel chemat ? El e cel ales ?
Frunza verde — Fiul Omului ?

Orientarea lirismului către misterul istoric și creștin se întregește, în volumul apărut recent, cu misterul vegetal. Dar viziunea rămîne creștină, pretutindeni și oricînd, fie că e vorba de un copac, trezit de vîntul și soarele lunii martie, pe care „ca lacrimi — mugurii l-au podidit" *(Trezire)*, fie că unui măr, turburat de propria-i înflorire, i se anunță cu gură de Arhanghel, ca Sfintei Fecioare, rodirea *(Bunăvestire pentru Floarea Mărului)*. Aceste două poeme au o frăgezime în misticitate și o tenuitate în expresie, care îl așează pe Blaga alături de misticul și transparentul Rilke. *La Curțile Dorului* ține de inspirația întreagă a lui Lucian Blaga pe care o ilustrează cu cîteva noi neuitate exemplare ; inspirație, care desigur că, dacă s-ar fi exprimat într-o limbă de circulație europeană, ar fi servit de nenumărate ori drept referință critică cercetărilor poeziei contemporane.

HELADA

De obicei poetul român la vîrsta de treizeci de ani, adică vîrsta trîmbiţaşă a poeziei, este un consumat; în straturile groase de cenuşă ale experienţei poetice trage cu degetul planul vreunui roman, dacă nu al unei piese de teatru; sau, mai curînd, se predă cuminte ordinei burgheze a vieţii, mestecînd în gură pînă la moarte uscăciuni şi senzaţii astringente ca după un chef nocturn. Dar iată că N. Davidescu îşi tipăreşte al patrulea volum de versuri, *Helada*, de fapt al cincilea, dacă luăm în socoteala noastră şi debutul său cu *La Fîntîna Castaliei* de acum douăzeci şi cinci de ani. De data aceasta poetul îşi simte sub peniţă „geniul elinesc"; în strofe tăiate euclidian din lumină, divulgă sensurile permanente ale simbolurilor; îşi propune a cuprinde în echilibrul cumpenei sale poetice atît idealul eroic de forţă al lui Hercule, cît şi pe acela de strălucire spirituală al lui Apolon, atît pe Solon, cît şi pe Pan *(Armonie)*. Înfricoşătorul Hector, luîndu-şi rămas bun de la soţia sa Andromaca, îşi pune coiful uriaş pe pămînt ca să nu sperie pe Astyanax cel din faşă şi să-l poată săruta, ca în Homer *(Plecarea lui Hector)*. Idile amoroase, cu aer de rememorări, petrecute „în senin de înţelepciune greacă", înfloresc pe o luntre în legănări egeice, urcînd în atenţia cititorului strofe ca acestea din *Alexandrină:*

Înecam firește la plecare,
Potrivit cu datina străbună,
Ca prevenitoare de furtună,
O pisică roșie în mare.

se deschide, orbitor, peste scumpeturi ce strălucesc de mii de ani ca astrele, mauzoleul acelei căpetenii care pînă azi semnează o civilizaţie ciclopică *(Mormîntul Regelui de la Mycene)*:

Spadă-n flori de crini pe șold apasă
Cu mînerul ei lucrat în corn de taur,
Și colanele-mpletesc în juru-i plasă,
Și tot plasă fac brățările de aur !

glasul istoriei din *La Salamina*, unde lupta n-a învălmășit două oștiri, ci două concepții dușmane — una apărînd, iar cealaltă necinstind „simțămîntul atic" ; glasul lui Socrate, care, bînd cucută, și-a răscumpărat vina înțelepciunii singur ; și glasul, în sfîrșit, al poetului nostru însuși, răsucit în imnuri către toate zeitățile acelui sacru păgînism elen — toate se împletesc cu simplicitate dorică, alcătuind momentul sufletesc actual al lui N. Davidescu.

Este drept însă că volumul acesta de versuri alternează cîntecul cînd cu descripția, cînd cu narațiunea și chiar cu dialectica, vibrarea poetică părînd a se nimici de înalții pereți de cremene peloponeziacă ai unei inteligențe masive ; intuiția calcă pas de menuet, în contra-timp, cu facultățile explicative ale spiritului, ceea ce transpare din legături sintetice ca „pentru că", „de vreme ce", „că", „dacă" și altele, cît și din întrebuințarea unor termeni uzuali ca „favoare", „susceptibil", „preocupare" etc. Să nu se strîmbe mandarinii poeziei : elenismul cuprinde o Athenă, dar și o Alexandrie, un ciclu, de civilizație și cultură, creator — dar și un altul mai intelectualizat de propagare al celui dintîi. Dacă ar fi să încadrăm *Helada* lui Davidescu numai într-o singură formulă greacă, ne-am găsi cum nu se poate mai stînjeniți. Volumul se alcătuiește din strofe calculat aspre și rudimentare, care îl așează în atmosfera de artă ciclopeană a mormîntului de la Mycene ; de bună seamă însă, prin metalica însușire intelectuală, care deosebește majoritatea producțiunii poetului nostru, cartea participă la spiritul subțire de exegeză din acea Alexandrie a Ptolemeilor.

Așa încît deslușim, în amorul autorului *Heladei* pentru clasicitate, intenția de a exprima cu mijloace moderne un elenism integral, cu dominarea — fără îndoială — a recelui alexandrism exegetic. La acest scrupul de artist, semnalat mai mult spre a preîntîmpina pe eventualii puriști ai poeziei, se adaugă întocmirea morală a poetului N. Davidescu. Sub pseudonimul Pan Ioniță Drăcea, el consemnează despre ultimul său roman *Fîntîna cu Chipuri* următoarele : „E un surprinzător

început în cadrul unei partide de șah jucate cu imagini între rațiune și sensibilitate. Tare sînt curios să știu care din părți va cîștiga, pînă la urmă, partida."

Această formulă autoanalitică se aplică pînă într-atît întregii formații spirituale a lui Davidescu, încît admiratorii săi urmăresc partida cu aceeași curiozitate și mult mai de multă vreme. Pînă azi, pe cîmpul de negru și alb, situația superioară o deține rațiunea. De altfel, încă de la *Inscripțiile* din 1916, vederi agere puteau descifra destinul viitor al poetului. În epoca aceea de poezie română, copleșită de exoticele sonorități minulesciene, de pelerini enigmatici, de iahturi simbolice ale depărtărilor marine, de mințiri — în definitiv — ale unui plictis urban, Davidescu semna versuri în care gîndirea filozofantă seca vaduri pietruite în curgerea lirică. Autorul *Inscripțiilor* se vădea, prin calitatea intelectuală a substanței poetice, capul generației românești simboliste, ceea ce nu au întîrziat să confirme *Aspectele și Direcțiile Literare,* admirabilă istorie, de stil gourmontian, a simbolismului nostru. *Helada,* pentru a preciza cu mult mai concludent materia de luciditate și transparențe în care lucrează N. Davidescu, este al doilea cat în arhitectura poetică, generic numită *Cîntecul Omului.* Am avut mai întîi o *Iudee,* volum în care versul, de obicei, robust al poetului, se reorganizează potrivit versetelor arameene din *Vechiul Testament;* avem azi o *Heladă* și vom mai avea, după cum ni se făgăduiește, o *Romă,* un *Ev Mediu* și desigur un *Ev Modern.* Literatura română se află, cu alte cuvinte, în perspectivă de a dobîndi, după Eminescu, o nouă istorie poetică a umanității spirituale, ceea ce literaturii franceze i-au dat într-o concurență de oarecare haz, pentru istoricii literari, Leconte de Lisle și Victor Hugo. Edificiul acesta grandios realizează cu metodă un plan mintal. Împrejurarea ni se pare a avea valoare de mobil poetic, învederînd la poetul nostru pre-eminența facultății deliberante asupra sensibilității. Așa încît, în *Helada,* nu numai realitatea acelei Alexandrii comentatoare obligă pe Davidescu la întregiri ale anticității eline cu reci exegeze, dar și fatalități binecuvîntate de alcătuire morală. Experiența cea mai interesantă a ultimelor volume de poezii constă în versificație. Valoarea sonoră a cuvintelor, în special, și universul sunetelor, în general, formează centre de iradiație sugestivă, substituindu-se însești realităților pe care le numesc, precum și celorlalte motive de

artă. Tehnicii sunetelor, de care dispune Davidescu, nu i se poate opune decît prozodia antică de savante împerecheri ritmice. Poetul întreprinde pentru limba română un complex de versificaţie în care rima decade din pretenţiile ei moderne, materialul verbal este silit a-şi schimba funcţia plastică potrivit metrului antic, iar efectul poetic se restrînge la cadenţe. Chénier şi Moréas par a fi maeştrii actuali ai fostului poet simbolist român.

Amîndoi, după înşelări de sine, au sfîrşit prin a-şi găsi formula de artă şi viaţă în modul elin de sensibilitate. Cel dintîi însă era după mamă grec ; iar cel de al doilea se chema Papadiamantopulos de-a dreptul. Un lung determinism biologic le transmisese o anumită calitate de vibraţie în simţiri ; încît, ca să descopere Grecia veioasă, ei numai ce au săpat în memoria ereditară ; şi, sub superficialităţi moderne, au pus piciorul pe nebănuite realităţi familiare cam în felul mexicanilor care, fără să ştie, luau în vîrful încălţămintei coamele acelor înmormîntate cetăţi aztece şi toltece. Chénier şi Moréas au fost, în elenismul lor, poeţi de substructură. Davidescu însă îşi rafinează cultura, erudiţia pînă la starea de poezie. Sensibil, dar mai ales lucid, autorul *Heladei* este un poet de suprastructură, un poet al culturii.

Pînă acum cîtva timp, cît încă asupra scriitorilor de azi ne orientam mai întîi după proveniența lor cenaculară, Otilia Cazimir trecea drept poeta unui anume cerc literar. Cum Lucian Blaga și Adrian Maniu erau poeții *Gîndirii*, Ion Barbu și Camil Baltazar — ai *Sburătorului*, așa era socotită și Otilia Cazimir, alături de Al. Philippide, Demostene Botez și G. Topîrceanu, ca poeta *Vieții Românești*.

Dar nimănui ca ei nu i se potrivea mai bine acest fel de a fi arătat, deoarece nimeni nu păstra mai neșterse, asupra formației proprii, urmele cercului respectiv. Frăgezimea impresionistă, grația, umorul și ingeniozitatea formală, care însemnau în mod particular opera lui G. Topîrceanu, ca și imaginea seducătoare, atît de obișnuită începuturilor lirice ale lui Demostene Botez, rămăseseră ca trăsături durabile în poezia Otiliei Cazimir. Poeții ieșeni, între care ea se ridicase, erau maeștrii săi în așa măsură, că mai nu se poate vorbi despre volumele *Lumini și Umbre* (1923), *Fluturi de Noapte* (1926) (premiat de Academia Română și juriul „Femina"), și *Cîntec de Comoară* (1934, cinstit cu Marele Premiu Național pentru Literatură) fără ca mai întîi să nu se amintească de numele lor.

Spre deosebire însă de alți poeți, care au dat cîte unui cenaclu identitate lirică, Cazimir primise identitatea cercului căruia îi aparținea. Căci în timp ce despre Lucian Blaga și Adrian Maniu se va putea spune cîndva, la dreptul vorbind, că au impus *Gîndirea* ca revistă de poezie, despre ea se va zice că a fost formată ca poetă de *Viața Românească*. De aceea, cu drept cuvînt, trecea printre contemporani ca poeta acestei reviste.

Și chiar azi, cînd mai deseori o întîlnim în paginile *Însemnărilor Ieșene*, decît ale revistei, de care i s-a legat numele, situația rămîne neschimbată. Noul volum *Poezii* (1939), pe care

i l-a tipărit Fundația pentru Literatură și Artă, o arată aparținînd aceluiași cerc literar. Ritmica din *Nu mai Plînge* și din *Cîntă, Greier Mititel...*, precum și materia lirică ne sînt cunoscute ca fiind scumpe autcarei de la primele ei culegeri. E fantezie și grație, ușurință plăcută și aparentă spontaneitate, dar mai cu seamă e mult meșteșug în următoarele măsuri zglobii, care sînt puse totuși să exprime păsul inimii :

Cîntă, greier mititel
Adormit în amintire, —
Cîntă-ți cîntecul subțire
Pentru el...

. . . . . .

Spuie-ți sînzienele
Ce mai fac poienele,
Spuie-ți tămîioarele
Ce mai fac izvoarele ?

sau :

Nu mai plînge, suflet mic
. . . . . .
Cîntec trist și fără glas
Mi te cheamă, pas cu pas.
Cînd străin, necunoscut,
Mi te-aduce din trecut :

Floare la ureche
Tînără subt roună,
Fericire veche, —
Suferință nouă...

Nu mai plînge, c-o să vie
Din adînc de veșnicie
Vreme lungă, vreme grea,
Să ne-nvețe a uita :

Peste noi
Să scuture
Aripi moi
De fluture.

Arta lui Topîrceanu, făcută din multă isteține formală și puțină substanță lirică, însă artă perfectă ca orice admirabil lucru de mînă, se simte a fi încă idealul poetic al autoarei

noastre. Iar în afară de asemenea virtuozități, ciclul *Note de Drum* al noii culegeri ne duce către același maestru : sînt mici peisaje fugitive, am zice — rezumate, numai atît cît poate primi o fereastră de tren din marile privelișt prin care trece, peisaje însă adesea nălucitoare, modificate de perspectiva în care le aruncă viteza călătoriei, ca în *Tîrg Străin :*

Tîrg străin și fără nume,
Ghemuit subt munți străini,
Doar vreo două-trei lumini
Îl înseamnă-n timp, anume.

Neguri moi și plutitoare
Vin în noapte să-l îngroape,
Și din goană, tîrgul pare
Cînd departe, cînd aproape.

Iar cînd trece-un plop sărac
Scris pe geamuri cu cerneală,
Nu mai știi dacă-i copac
Ori e turn de catedrală.

Cînd stațiunile acestui itinerar poetic impun revenirea la optica obișnuită, notația se face tot în grabă, sumar, ca în crochiul *În Zori :*

În gara asta, nu e trează
Decît o scroafă cu purcei.
Și-n sat, un cocostîrc aterizează
Pe creștetul unui bordei.

sau ca în schița *În Ploaie,* unde :

Doar indolentă și greoaie
O vacă-și plimbă visătoare
De-a lungul liniei, în ploaie,
Progenitura viitoare.

Ciclul întreg amintește, după cum se vede destul de limpede din aceste cîteva citate, nu numai „creioanele" sugestive ale lui Topîrceanu, dar însuși umorul lui neologistic, derivat din *Caleidoscopul lui A. Mirea.* Am putea înmulți după voie legăturile dintre ultimul volum al Otiliei Cazimir și opera maestrului său, autorul *Baladelor Vesele și Triste* fiind mai peste tot prezent, în procedee, în metrică și chiar, deși mai

pierdut, în anumite motive baladice ; cum este în *Taina,* unde, în mormîntul uitat al unui „preasfințit Vlădică, Gherasim" fiind îngropată „o biată fată moartă cu păcat", se află strofa :

Iar în tăcere și-n zădărnicie,
Cenușa schivnicului, cuvioasă,
S-amestecă încet pe veșnicie
Cu tînăr trup de fată păcătoasă.

Putem de asemenea înmulți legăturile dintre poezia Otiliei Cazimir și ceilalți poeți ieșeni, dintre care Demostene Botez apare încă, din cînd în cînd, printre versurile poetei ; sentimentalismul vechilor stări demodate, ce stau în pianele mecanice și în catirincile rătăcitoare, a căror tînguire a exprimat-o atît de atent Botez, învăluie adesea inspirația poetică ca în *Poză Veche,* de mai multe cri însă scuturîndu-se de amănuntul istoric și rămînînd un fel de vagă melancolie sentimentală. Vom trece totuși peste influența acestui poet, pentru că nu are întinderea aceleia a lui G. Topîrceanu, oprindu-ne la alta mai nouă.

Atît de solidară se dovedește încă inspirația Otiliei Cazimir cu poeții cercului literar în care s-a format, indiferent dacă la bază este vreo înrudire de sensibilitate sau nu, că Al. Philippide însuși poate fi recunoscut de cîteva ori. Poetul deosebit de original din *Aur Sterp* (1921), poet al imaginilor explozive, dar mai cu seamă al propriei deveniri, al procesivității lăuntrice, văzută ca durată intimă, pe care o pierde în aparente disocieri ale personalității, aproape ca un alt William Wilson al lui Poe, recîștigînd-o în scurte răstimpuri autoscopice, își împrumută meșteșugul, imaginile și motivul fundamental în bucăți ca *Penumbră :*

. . . . . .
Mă caut singură pe mine.
. . . . . .
Icoana mea de azi, de ieri...
. . . . . .
Mă caut, cum ai căuta să prinzi,
În vinete și tulburi adîncuri de oglinzi,
Vedenii dulci care-au trecut
De mult, cu pas timid și mut,
Și n-au lăsat în urma lor subt soare
Decît un fir de colb pe-o rază care moare.

Mi-e sufletul uitat pe-aici,
Ca o fotografie veche, cu bunici,
Într-un album pe care-l vezi în gînd,
Dar nu l-ai răsfoit de cine știe cînd.

Pe unde-i încă pîlpîirea vie
A sufletului care-a fost al meu,
Pe care nimeni nu-l mai știe —
Și nu-l mai știu nici eu ?

Alteori chiar motivul întîmplător, cum este în *Clopotele,* căruia Philippide i-a dat, după exemplul lui Poe, aproape aceeași putere de halucinație acustică, același timbru spăimos și înspăimîntător pînă la teroarea neagră, revine în volumul poetei noastre, cu titlu cu tot :

Clopotnițì sure, cuiburi pentru vînt,
. . . . . .
Acolo sus, subt grinzile-afumate,
Dorm toată noaptea clopotele grele :
Flori negre de aramă, răsturnate.
Dar cînd se uită soarele la ele,
Încep, o dată toate, să-și clatine subt cer
Staminele de fier.

Și cîntecele lor de tuci,
Întîrzie prin bolți, se-anină-n cruci,
Trezesc ecouri vechi prin paraclise
Și bat în toate geamurile-nchise.

Așa încît, pe drept cuvînt, Otiliei Cazimir i s-a putut și i se poate încă spune poeta *Viețìi Românești,* cu înțelesul că pînă la maturitatea talentului, ea a căutat stîlpi apropiați pe care să-și înalțe lujerul fragil. Căci firea talentului său este însăși firea zorelelor agățătoare, a colțunașilor și glicinei, pentru frumusețea cărora spalierele n-au fost născocite de horticultori, ci au fost impuse de trebuința lăuntrică a acestor flori delicate.

De aceea, a face poetei, din influențele care o susțin și care, în felul arătat, o expun, un proces de eclectism cenacular, ni se pare a o privi dintr-un punct de vedere rău ales. Printre poeții identificați, ca între stîlpii ceardacurilor țără-

fleşti, făcute însă de orăşeni, se leagănă lungi perdele de graţie, de frăgezime şi discreţie, din dosul cărora străbate, în tonuri stinse, un glas femeiesc ; şi glasul umbrit vine cîteodată mai din adînc decît din umbra înflorită, vine chiar din sentimentul morţii celor apropiaţi, dar neturburat şi poate nici prea turburător, ci lin şi pierdut în dulcea melancolie a fragilităţii omului : ca în versurile din *Subt Iarba Cîmpului :*

. . . . . .
Într-un tîrziu, de dorul nimănui,
Din cartea veche-mi cade cîte-o floare :
Sîntem mereu tot mai puţini subt soare
Şi tot mai mulţi subt iarba cîmpului...

O astfel de poezie, ornamentală, plăpîndă şi directă în sentimentalismul ei, graţioasă, fiindcă e puţină ca bobul de rouă sau ca lacrima, este firesc să fie primită dintr-o dată, aşa cum s-a primit şi aceea din volumele anterioare.

Poet de cenaclu, în sensul Otiliei Cazimir, Camil Baltazar nu poate fi socotit. Debutînd în *Sburătorul* şi formîndu-se în cercul respectiv, el introducea de la început un lirism personal, ca şi arta pe care o cultiva, uşor de recunoscut după reliefuri şi defecte proprii.

Blîndeţea luminoasă a sanatoriilor de ftizici, în care degradarea energiei vitale se ascunde sub acel ştiut optimism simptomatic, dezvoltată însă de el în aspiraţia de a trăi purificat, revenea atît de caracteristică în versurile sale de începător, că nu numai amănuntele realiste ale vieţii piereau sub culorile cele mai fragede, dar însuşi momentul morţii se lăsa întrevăzut ca fericire senină, suavă şi idilică. Transfigurarea, care este procedeu general de artă, era la tînărul poet debutant formula psiholcgică de toate zilele, un fel de a-şi înlesni viaţa şi moartea, care nu excludea însă monotonia. Căci poetul îşi relua motivul unic atît de adesea, încît expresia iniţială însăşi, în care îi fusese dat, părîndu-i-se şi ea unică, se repeta pînă la saţietate, dar mai cu seamă pînă la impresia care făcea din cîntecul luminii aspirate o tristă şi potolită monodie. Această producţie lirică, cu totul originală, în firea ca şi în expresia ei, a luat loc în volumul *Vecernii* (1923).

După muzicalizarea versului, peste orice grijă de ceea ce exprimă el în cuvintele ce-l compun, din *Flaute de Mătase* (1923), inspirația lui Camil Baltazar, rămînînd aceeași ca direcție, s-a precizat în erotismul angelic (ca să nu reținem și nota contrară din plachete, pe care nici poetul nu le mai menționează în tabla sa bibliografică), s-a altoit cu conștiința de sine, a poetului ca poet, înălțîndu-se neașteptat la sentimentul postumității cosmice. Astfel că volumul *Reculegeri în Nemurirea Ta* (1925) este și vîrful cel mai ridicat, în luminozitate și frumusețe, al operei lui Baltazar.

Fără îndoială, nu poet de cenaclu, în sensul Otiliei Cazimir, se anunța el prin urmare. Chiar influențele primitive, cum este aceea de la început a lui Bacovia, posibilă în premisele *Vecerniilor,* și cum e aceea de mai tîrziu a lui Georg Trakl, probabilă în *Reculegeri...,* vin din afară de cercul literar frecventat. Și oricît beneficiul de a fi comentat pe larg de E. Lovinescu i-a adus și adversitățile de mai înainte ale criticului, Baltazar a putut fi apreciat totuși, fără întîrziere, de aproape unanimitatea criticii.

Dar talentul său, declarat deodată, după cum s-a văzut, ca o indiscutabilă putere de a înălța și purifica perspectivele, s-a istovit tot atît de spontan cu *Întoarcerea Poetului la Uneltele Sale* (1935). În texte de un realism violent, dar fără energie („porția mea de palavră și bală", „aceeași urdoare mă-neacă și mă spală", „cu cît viața mai amplu a scuipat" etc...), care renunțaseră la calitatea muzicală, atît de proprie versurilor de mai nainte, adoptînd felul prozastic în articulația ideilor și lexicul abstract („alerg și asud prin tramvaie", „îmi fac corecturile, toate, singur / iar miercuri și joi paginez gazeta / în atmosfera densă și toxică / a prafului de plumb din tipografie", „mă întorc iar la uneltele mele : / stiloul galben, / drag fiindcă mi l-a dăruit / acum patru ani prietenul Benador, / stilou ținut în surghiun / vreo trei ani, / pînă să reușesc...", „trepidația cotidiană", „amplu citadin", „convențional", „aderent", „promiscuă ardoare", „elevație", „iluzoriu", „mă animă", „prezența să-ți fie certă și ca un glas timbrată" etc., etc.), texte care aveau ținuta unui jurnal de poet și cel mult a unor ciorne, se zbătea vechea aspirație îngerească, dar ca o aripă smulsă. Nesiguranța lexicală din *Vecernii* și *Reculegeri,* observată de toți criticii, avînd atunci de cele mai multe ori semnele limbajului poetic însuși, care totdeauna s-a întemeiat

pe ușoare improprietăți, devine acum, în planul neologismului pretențios și uscat („plenara cunoaștere", „adolescenta evadare", „spaima metafizică"), de-a dreptul hactică ; ce înseamnă poeticește „baia mea senină de ape din meninge", sau „Din succesiunea de înalturi și rotunduri / ce te cuprind și le cuprinzi conținut", sau „...zaimful / care ne-apropie-n efuzie de muguri" și atîtea altele ? Repetarea cuvintelor „pur", „elevație", „transcendent", „metafizic" etc., care se simt a nu veni dintr-o cultură organică, părînd culese din aer, semnifică numai schema vechiului angelism, fosilizarea aspirației la imaterialitate.

Abia dacă în cîteva strofe mai apărea, cînd și cînd, poetul, de sub limbajul uscat, însușit poate din caracterizările critice, cîte i s-au făcut ; astfel în *Spovedanie :*

Izul morții cînd mă sfințește,
intru deplin în lințol sacerdot (sic !),
fiece vers inima mea cu sînge-l umbrește,
fiece strofă e un sfînt chivot.

Mîna cu care înnod și înclei
slova stîngace, ruga amară,
îngerii o țin ușor de subsuoară,
ca să nu turbure marea tristețe a ei.

sau în *Zamora :*

Mîini aș fi vrut să ridic, să sui
clipa în suliți de veac,
să te slăvesc, precum vale-n cățui
de odihnă calmul ei paradiziac.

Dar brațul se-opri în rotunda urcare,
căci mîna-ți voind s-o apropii
de brațu-mi, în liniștea mare
ne-mpiedecarăm în aripile proprii.

sau, în sfîrșit, în *Cunoaștere :*

Cînd știu că mă aștepți, undeva, dincolo de o fereastră,
inima mea își înalță fruntea ca un cerb înainte de moarte
să-și mai umple o dată nările de lumină.

Așa încît, pentru noi cei de azi, care am simțit secătuirea acestui lirism, dar am văzut și menținerea entuziasmului critic, care a continuat să-l cultive în noua formă (E. Lovinescu afirmă că *Întoarcerea Poetului la Uneltele Sale* „aduce aceeași capacitate de spiritualizare"), autorul acestui volum a luat înfățișarea poeților de cenaclu.

Ultimul volum al lui Camil Baltazar *Tărîm Transcendent* (1939) exprimă încă voința autorului de a nu mai părea lipsit de vigoare, ținînd în bună măsură de estetica celui anterior. Sub ce influență nu se poate ști în chip sigur (dar e de bănuit că T. Arghezi a suflat peste poetul serafic de altădată), inspirația din noua culegere vrea să fie tot vînjoasă, energică, dar ajunge la aceleași neplăcute violențe lexicale, la vocabularul realist și abstract. Într-o bucată ca *Prezență*, citim :

> Jocul de cioburi zilnice și-apropieri,
> de incandescente atingeri și mîngîieri,
> nu mi te-ndepărtează în spirit, și-n trup
> sporești mierea ta de suflet ca-ntr-un stup.

ceea ce nu însemnează mai mult decît o vagă subtilitate de ordin intelectual ; în *Transcendență :*

> Cînd voi fi departe de tine, în alt emisfer,
> prezența mea cînd nu va mai fi concretă,
> ci aur palid de crai nou pe cer,
> voi coborî în juru-ți, florală siluetă.

ceea ce este o necunoaștere a cuvintelor recent dobîndite ; iar în *9 februarie 1939* : „Lumina zilei cade-n fiecare oră alta / în aur obrintit...", în *Rugăciunea Cea Mai Simplă :* „Dă-mi mizeria cotidiană, suava mea brîncă" etc., apăsări lexicale, care se întorc împotriva intenției poetice. Camil Baltazar lucrează încă în contra instinctului său de poet atît de înzestrat, precum se știe, dar abătut printr-o voință de primenire și nefirească lărgire a sferei lirice.

Sînt însă semne neîndoielnice că poetul e pe cale să iasă din drumul impropriu pe care umblă de cîtva timp. De n-ar fi în *Tărîm Transcendent* decît revenirea pe alocuri la versul muzical, timbrul de „cîntarea cîntărilor" din *Rugăciunea cea*

mai Simplă, elegia înfiripată din nou în *Marea Vînătoare a Iubirii* sau puritatea, din fericire nemaispecificată ca „pură" de data aceasta, decît în titlul bucății, a ultimelor două strofe din *Vers Pur*, și împrejurarea de a recunoaște victoria poetului am avea-o întreagă. E însă mai mult decît atît. E trezirea, aproape deplină, din amețeala neologistică și realistă, ce ni se vestește prin *Agonie :*

Cea dintîi despărțire de suflete, ca de rădăcini
adînci în fibrele lor — s-a întîmplat.
O ghionoaie a moarte-n dragostea noastră a sunat,
ne pîndesc, dragă, întîile putregaiuri și mărăcini.

Ți-am așteptat minunatele mîini, să mi le dai,
o iertare, ca-n știutele ceasuri de taină, —
mare-n ochii cari îmi stropeau flori pe haină
sau lacrimi dintr-un suflet de rai.

Te-am strigat la ferestre, arhanghel
umilit de a nu mi se auzi glasul,
trist pînă în rărunchi
că trece, mare, ceasul
cînd ai putea să te rogi
și să mai îngenunchi.

Încă urcă steaua amîndurora
ultimul ei leat de pur zenit,
mîna ta poate s-o transforme-n aurora
marii împăcări sau într-un amar sfîrșit.

Încă urcă sufletul meu treapta
către inima ta, ca spre un alb chivot,
să te țiu mai sus de mine aș vrea să pot,
cum aș ține inima mea cu dreapta.

Sorții te-au trimis să fii aleasă,
de-ai greșit și este scris pe-a lor aripă,
ca să fi din inima mea ștearsă,
stinge-mi, Doamne, inima-n aceeași clipă.

De la debut, Camil Baltazar și-a particularizat lirismul cu accente biblice de felul acestora și, deși alături de T. Arghezi

în unele preferinți pentru forme de veche limbă românească, versul său avea totuși o identitate admirabilă. Regăsindu-se de cîteva ori în *Tărîm Transcendent*, e locul să credem că poetul va fi liber să meargă de acum înainte în sensul instinctului său, părăsit de la *Reculegeri în Nemurirea Ta*. Căci noul volum consumă experiența poetului, în totul arbitrară, de a fi cum nu-i îngăduie natura sa, făcînd pe lîngă aceasta, de atîtea ori, dovada talentului recîștigat.

POEZIA SOCIALĂ ȘI AVENTURA CRITICII FUNCȚIONALE: M. BENIUC[1]

Fără o identitate a cîntecului, poezia lui M. Beniuc este totuși identificabilă prin cîteva gesturi care o manifestă. O conduită lirică particulară se însumează din legătura poetului cu ținutul natal, cu o serie de poeți din trecut și cu idealul socialist al unei mai drepte vieți obștești. Plecat din Ardeal, M. Beniuc a rămas cu imaginea moțului înfometat; luna este „mare cît o mămăligă", peisajul însuși exprimă înfometarea cu gîrla care „ghiorțăie pe matca văii" și, în timp ce moțul caută zadarnic desaga goală, vede cum mămăliga lunii „o mănîncă vîrcolacii" *(Calea Moțului)*. Ultima dorință, bineînțeles, pînă la moarte, l-ar întoarce la spectacolul vieții pe care o lasă în urmă, spectacolul natal „cum înfloresc la Sebiș cireșii primăvara", el stînd „visător pe malurile Desnei" *(Nainte de-a Muri)*. Între alte amănunte cu putere de evocare locală, apare „Clujul nostru drag" *(Nu Te-ntristează Toamna)* și nu sînt neașteptate nici „glia" iluștrilor predecesori ardeleni într-ale versului, nici „lanurile bogate" și nici „ogorul românesc" *(În Trupul Livezii)*. Altundeva istoria ținutului și nu toponimia exprimă legătura aceasta cu provincia natală *(Cîmp Românesc)*:

Coboară din cocoașea munților,
Trepte cu trepte,
În haine albe, cu coase drepte,
Cu cușmele pe zarea frunților,
Feciorii, feciorii.
Urmașii, strănepoții
Horii.

[1] *Cîntece de Pierzanie* (1938), *Cîntece noi* (1940), *Poezii* (1943), *Orașul Pierdut* (1944), *Un Om Așteaptă Răsăritul* (1946).

Se aude bine, aici, glasul lui Aron Cotruș, după cum cînd și cînd, în aceeași poezie, se percep inflexiunea și morfologia arhaizantă ale cîntărețului „clăcașilor" ardeleni :

Iar ca să înceapă marea izbăvire,
Ori neagra pierzanie,
Au venit la tine a primire
Străbuna împărtășanie.

Dar reminiscențele acestea, cu totul întîmplătoare, devin interesante și deci menționabile, dacă le privim în rostul lor cel mai propriu de aspect al unei biografii spirituale : ele exprimă în felul lor aceeași solidaritate cu mediul natal. Am văzut însă că plaiurile ardelene înlesnesc vederea în depărtare a „gliei" și a „ogorului românesc" ; e un început de organizare mai largă a mișcărilor în jurul vetrei lirice. Ceva similar se întîmplă și cu reminiscențele literare. De la poetul lui „Lae Chiorul", al „Dăscăliței" și al „pătimirii" transilvănene precum și de la acela al lui „Horia" și al suferinței „moților", sentimentul solidarității pare a se lărgi pînă la ideea de literatură națională. M. Beniuc e în felul său un descălecător, în sensul că a trecut munții dincoace, poposind printre noi. Și nu i-a displăcut ceea ce a putut vedea în literatura de dincoace.

Un vers ca „poate este timpul să se-nalțe psalmul", altul ca „Doamne mai exiști ? / Nu mai cer ca-n timpuri dacă ești să miști" și întreg *Psalmul de Căință*, din care amîndouă fac parte, semnifică plăcere copleșitoare pentru poezia lui Arghezi și lectură atentă. Bacovia este de asemenea prezent ; îl numește ținuta prozastică a cîte unui vers : „Să privești încă ar fi un mod" din foarte personala totuși *Mi-am Zis*, după cum scurtimea sincopată a altor versuri, forma lor interogativă și exclamația. smulsă de lîngă țipăt, în *Singur :*

O visuri, o femei !
Un glas mă-ntreabă : Cum ?
Se poate ? Nici un rost ?

Ah ! lasă ! îl implor
. . . . . .
Ba da... răspunde stins
O voce din pămînt ;
Și cîmpul este nins
Și voi muri curînd.

îl arată pe Bacovia fixat bine în afecțiunea poetului ardelean. Dar, oricît de curios ar părea, solidaritatea lui M. Beniuc cu înaintașii chiar de dincoace merge pînă unde nu s-ar aștepta nimeni. Luna „cît o mămăligă" *(Calea Moțului)*, rîndunelele — „...atîtea note / Pe portativ de telegraf" *(Romanțe de Toamnă)*, estetica imaginii unice, dezvoltată logic, deși nu cu riscurile logicizării, și cu care umple cuprinsul cîte unei poezii întregi, așa cum se poate observa în *Pisica Neagră*, în *Ursoaica*, dar mai cu seamă în *Giuvaiere* și *Pe o Scîndură cu Actinii*, sînt semnele certe ale unei lungi frecventări a lui D. Anghel. *Pe o Scîndură cu Actinii*, alături de *Mărgăritarul Bolnav* de V. Voiculescu, este tot ce s-a scris mai frumos în formula estetismului lui Anghel, la noi :

Cînd anemonele de mare,
Pe luntrea noastră, o epavă,
Adînc sub undele amare,
Vor țese lumea lor suavă,

Neștiutoare de povestea
Acestui naufragiu mare —
Și de furtunile acestea
La urma urmei trecătoare.

Cînd din adîncuri, greu năvodul,
O dată-n preajma înserării,
Va scoate la lumină rodul
Minunii coapte-n sînul mării,

Și va privi uimit pescarul
De-atîtea frumuseți bizare,
De viața ce-a îmbrăcat cu harul
Ei scîndura din fund de mare,

Cînd în acvariu spectatorii
Se vor lăsa tîrîți de vrajă
Visînd pățanii iluzorii,
Departe, pe-o-ncercată plajă,

Iubito, noi vom fi temeiul
Acestei noi minuni de jocuri,
Cu sufletul zidit în steiul
Din vatra veșnicelor focuri.

Iar candizii polipi, în spațiu
Simbolizînd mișcări ciudate,
Vor cere pururi cu nesațiu
Îmbrățișările nedate.

Dacă ar fi să distingem pe cel mai urmat dintre poeții iubiți de M. Beniuc, din numărul cărora nu lipsește nici Eminescu („Încărcat cu nuferi lacul / Lin zîmbește și viclene / Frunze tremură din gene / Vorovind precum li-i placul. / Eu, tot singur, măsur drumul / Și gîndesc la lucruri vechi / Șopotesc părechi, părechi / Prin tăcerile ca fumul" — *Către Casă),* am numi fără șovăială pe D. Anghel. Din estetica lui rafinată, meșteșugită și, bineînțeles, rece, de îndată ce este și clasicistă, își trage M. Beniuc entuziasmul celor mai remarcabile și mai personale poezii.

Dar aspirația la un ideal socialist de viață colectivă se adaugă puternic trăsăturilor sale de identitate. *Păunul Roșu* este podoaba cea mai scumpă a acestei poezii; simbolica pasăre roșie va trona pe ruinele veacurilor ca o emblemă de foc a revoluției sociale, „Cînd totul va fierbe, va arde / Și fluturînd din steaguri în placarde / Va lăvui biruitoarea masă" *(Drumuri,* V); luceafărul — crainic „pentru zorii altor zile" întrevăzut printre „frunzele Sybile" și vremuri mai drepte se citesc în stele de „înțelepți solomonari" *(Așteptare);* apărătorilor vechii așezări sociale, li se spune, cînd fie „înflorirea", fie „furtuna... împînzește țara": „În zadar vă opintiți în geamăt / Să legați cu lanțuri, primăvara / *(Cîntec de Primăvară);* printre buruienile care au năpădit „cîmpul românesc", cuprinse însă deodată de spaimă și chiar de moarte, răsare o floare roșie:

Tu numai, plină de faimă,
Înalți potirul tău:
Un crin, coloarea sîngelui superb,
Luminat de flacăra albastră
A celor prăvăliți în hău,
Pe-acest pămînt,
Pentru dreptate!
. . . . . .
Potirul roșu mîndru se ridică
În mijlocul mulțimii adunate
În juru-i cu sfințenie, cu frică.
În murmur stins, cu capete plecate.

și, peste spectacolul simbolic, ca o întregire sau chiar ca un adaos numai, se ridică un vultur, „Flacăra roșie / Cu aripi de vifor", care „Rumenește zarea-nfiorată / Din răsărit pînă-n apus" *(Cîmp Românesc)*; un astfel de poet se va cheltui în diatribe sau sarcasme la adresa „vițelului de aur" *(Peste Veacuri)*; „Colo-n miezul muntelui / Zace ochiul dracului, / Aurul, aurul, / Peste el balaurul!" *(Munții Apuseni)*; și își va cînta îndecsebi „steaua roșie":

Crește, crește, roșu mugur,
Fără grabă, fără teamă,
Fără ca s-o bage-n seamă
Auriul nopții strugur.

Și din cîte-s, orice stea,
Tremurată blînd în ape,
E de alta mai aproape
Decît e de steaua mea.

Dar nu-i pasă, ea *va fi*
Pîn' ce razele ei roșii
Vor trezi din somn cocoșii,
Ca să cînte-o altă zi;

iar ziua aceea, numai ea, cu așezarea ei, o va face să dispară, „roșu fir de sînge-n aer" *(Steaua Nouă)*.

Dintre toți poeții noștri sociali, care s-au înmulțit în ultimul tim pînă la a constitui o mediocritate masivă, M. Beniuc este, alături de Aurel Baranga și dincolo de simbolismul convențional în revoluție *(pasăre roșie, floare roșie, stea roșie)*, temperamentul poetic cel mai autentic și mai rafinat în același timp. Influențele nu lipsesc nici din acest sector al poeziei sale. Mîndria plebee a lui Esenin, conștiința acestuia de *„hors la loi"*, de om nou care stă strîmb pe așezarea veche a lumii, nu fiindcă el nu știe să stea drept, dar pentru că așezarea lumii e în plan înclinat, familiaritatea lui cu boema profetică, nostalgia vetrei țărănești minus brutalitatea și poate și forța imaginilor, cu alte cuvinte o bună parte din ceea ce specifică lirismul poetului din Reazani este identificabilă în conduita

de poet a lui M. Beniuc. Versuri ca acestea din *La Mine-n Sînge,*

Hei ! fraților la mine-n sînge
Istoria contemporană plînge.

sau din *Destin :*

Vezi și tu, nu-i tuturora dat
Să se-mbuibe-n aurul vieții —
Tata-i om sărac la noi în sat,
Mai sărac sînt eu ca toți poeții.

Dar de-aceea, strașnica mea liră,
Nu te teme, nu te pun în cui —
Cîntul meu ca mana se răsfiră
Peste jalea grea a veacului.

Dacă astăzi Blaga sau Arghezi
Sînt mai mult decît Mihai Beniuc,
S-or topi răcelile zăpezii
Cînd va fi de-aicea să mă duc.

sînt îndeajuns de edificatoare.

Totuși discipolul atîtor poeți, cîți văzurăm, este fără nici o îndoială el însuși poet. Convingerea despre talentul său vine în primul rînd din curajul și, mai ales, îndemînarea cu care propune o poezie în substratul ei politic. De mai multe ori, imaginile sale din volumele *Cîntece Noi* (1939) și *Poezii* (1943), volume apărute sub un regim politic pe care îl dezaprobau, se referă la stări politice precise, cum au fost la noi sfîșierea Ardealului, dictatura prăbușită în 1944 etc. Dar totul e aruncat la atîta înălțime, e atît de purificat, încît rămîn clare numai sensurile de adevărată poezie. Rafinarea materiei se face printr-o aparatură bine pusă la punct și destul de înaltă, de îndată ce poetul poate extrage esențe limpezi din foarte tulburi evenimente politice. Maiorescu credea greșit în incompatibilitatea principială dintre politică și poezie. Forme ulterioare l-au făcut, de altfel, pe el însuși să-și cerceteze dogma propusă inițial. Poetul politic nu însemnează

prin definiție un rău poet. Talentului, cînd există, nu i se opune nimic, nu-i rezistă nici un lacăt : este ca iarba fiarelor. De aceea, cînd astăzi asistăm la asaltul unei generații artificiale de poeți sociali sau politici, e bine să se știe că nu politica lor este blamabilă (nici un material de artă nu e blamabil, după cum nu este de lăudat), ci mediocritatea lor pretențioasă și oarbă, adică lipsa de talent.

Poet politic, M. Beniuc poate fi luat ca exemplu și, dacă e posibil, urmat : urmat însă, cum bine se înțelege, în capacitatea sa de a da unor împrejurări jurnalistice incandescența poeziei. Totul arde și, prin foc, totul se purifică, numai temperatura necesară să fie aceea a focului sacru. Oamenii politici nu au decît să înțeleagă ce doresc ; au și ei partea lor, care cîteodată este deriziunea însăși. Unii democrați de pe la 1926—1930 văzuseră în Aron Cotruș pe poetul democrației țărănești ; n-a trebuit să treacă mult timp, pentru ca același poet să fie privit de oamenii politicii naționaliste și autocrate ca exponentul lor. Aspectul acestei ambivalențe politice ar fi urmat să descurajeze valorificarea poeziei printr-un conținut întîmplător lăturalnic și mai ales echivoc.

Cazul s-a repetat însă chiar cu M. Beniuc. Ajungind printr-o întîmplare, în timpul dictaturii prohitleriste dîn țara noastră, să-și publice poeziile la *Revista Fundațiilor*, de unde colaboratorii „democrați, iudaizanți etc. ...“ fuseseră expulzați, acest poet, care politicește avea încă de pe atunci și chiar de mai înainte, cum se vede din culegerile anterioare de versuri, orientări democratice indiscutabile, devine pentru D. Caracostea, adică pentru exponentul dictaturii culturale din acea vreme, poetul reprezentativ al aspirațiilor momentului politic. Directorul de atunci al revistei și al editurii respective imaginase o „critică funcțională“, cu un anumit rost în viața statului, cam în același fel cum încearcă și azi unii, aparținînd politicii adverse, să instaureze sau să restaureze „critica socială“. De fapt, necesară e numai critica literară. Dar oricum ar fi și oricum ar fi fost, Caracostea a gustat oarecum din ridicolul destul de amuzant, dacă n-ar fi prea trist, de a fi tipărit în revistă ca și în volum (*Poezii*, 1943) și de a fi recomandat admirației momentului național (v. „*De la*

Metaforă la Simbol“ în R. F., nr. 11, 1942) un poet orientat politicește internațional. Criticul aprecia ca un plus de valoare „sentimentul eroic“ de care se bucura că poetului nu-i lipsește. M. Beniuc trebuie să fi surîs cel dintîi, după cum Caracostea, văzîndu-l susținut mai tîrziu de „critica socială“, cu cel puțin același temei ca și de „critica funcțională“, se va fi trezit cel din urmă. E aventura criticii care își părăsește rosturile, devenind „oricum“ din pur și simplu literară

CANDELĂ

Femeile de totdeauna și de oriunde au impus în poezia lirică moduri ușor de recunoscut. Ele vibrează îndeosebi erotic și pot fi grupate în jurul cîte unui prototip feminin, oricare le-ar fi individualitatea proprie.

Cu o puternică și aproape exclusivă viață a simțurilor, unele coboară din Salomeea, formînd categoria feminității turburi, arzătoare și violente; mai libere de porunci trupești, mai bogate în sentimente decît în senzații, cu o viață interioară mai complexă, altele sînt din spița poetesei Sapho, al cărei erotism suav e socotit pe nedrept altfel; în fine, celelalte, stăpînite de mari pasiuni amoroase, devastate sufletește de iubire, care este singurul lor orizont moral, seamănă în totul nefericitei Didone.

Salomeic, saphic sau didonic, erotismul feminin are un caracter de exclusivitate. De aceea, cînd în literatura franceză a apărut poeta Ackermann, care nu-și punea în versuri păsul cel mai femeiesc al inimii, ci mergea, spre deosebire de toate femeile-poete, la idei filozofice, acest singur fapt i-a și atras o considerație specială.

La noi Elena Farago, Claudia Millian și Otilia Cazimir, ca să nu mai numim și pe altele, aparțin uneia din cele trei categorii de mai sus. O poetă care să nu-și exprime în primul rînd erotismul, fie el de un fel sau altul, nici n-am avut încă.

O avem însă astăzi în Ana Luca. Volumul ei, despre care simțim plăcere să referim, e surprinzător mai întîi din acest punct de vedere: nu conține o poezie erotică propriu-zisă. Nici grația ușoară și nici amănuntul decorativ, care întovărășesc mai totdeauna modul liric feminin, nu sînt pe gustul noii autoare, chiar dacă le găsim totuși în cîteva bucăți, dintre care menționăm *Melc Codobelc*.

Dar dincolo de originalitatea negativă de a nu fi cum sînt de obicei poetesele, Ana Luca, în chipul cel mai limpede,

dispune și de felul pozitiv al originalității. Florile, cu care femeile sînt atît de prietene, vorbesc Anei Luca un alt limbaj decît cel obișnuit; ele nu mai sînt eternele simboluri ale frumuseții netrainice, simboluri pline de melancolie în adevăr, dar teribil de uzate, ci expresii de mari și neliniștitoare taine, cum se poate vedea în *Privind o Crisantemă Ruginie :*

Într-o crisantemă am descoperit un cap de tătar ;
Avea ochii-nchiși și în colțul gurii îi
    încremenise un zîmbet amar.
Tătarule, de ce-ai ales tocmai o crisantemă ?
Ai fost cîndva Han, cu mantie stacojie și cu stemă ?
Sau doar un sărman grădinar
Ce n-a avut altă tovărășie decît florile lui din ceadar ?
Sau te-ai visat floare, cu parfum și cu petale,
Să te-aciuiezi lîngă urechea stăpînei suspinelor tale ?
Abia acum văd că ți-e cu sînge grumazul pătat ;
Ai fost cîndva, sărman tătar, decapitat ?
Și tragicul tău cap nevinovat
Pe trup de parfum, Dumnezeu din pămînt l-a săltat ?
Vin printre noi mereu chipuri omenești ;
Răsar în tavan, în copaci, pe ferești...
Unele stau mai mult, altele pier numai cît te-ai uitat ;
Au venit, te-au privit și s-au spulberat.
Noapte, noapte, cînd ai să-ți iei blestemul înapoi,
Ca să putem vedea cine-i pe lîngă noi ?

Se va recunoaște, chiar numai din poezia citată, că Ana Luca înfrînge convenționalismele cele mai rezistente prin simpla putere de nedezmințit a unei intuiții care cade de-a dreptul pe misterul vieții omenești. Pe nici un poet, credem, și, fără îndoială, pe nici o poetă, înfățișarea unei flori n-a dus-o cu gîndul mai adînc și în vecinătatea unui mai turburător neînțeles. Ultimele două versuri („Noapte, noapte, cînd ai să-ți iei blestemul înapoi, / Ca să putem vedea cine-i pe lîngă noi ?"), nu numai că sînt de o sugestivitate nesleită în privința tainei pe care moartea singură o va lumina, dar arată direcția lirică cea mai de seamă în care se află angajat talentul poetei, și îi dă în același timp tonalitatea caracteristică.

Într-adevăr aspirația, împăcată în sine, la moarte, este chiar materia lirică din care se nutrește volumul *Candelă :*

moartea e văzută ca „blajină mătușă", dar mai ales ca formă superioară a existenței. Astfel în *Parapon :*

Am venit la tine, Moarte, să caut viață.
Nu mai pot sta acolo, între nălucile de gheață.
Mi-e dor de căldură, de tovarăși vii ;
Acolo, pe străzi, prin case, sînt numai stafii,
Sau poate statui care umblă, roboți,
Cu mașini pe dinăuntru de socotit și cu roți,
Zidiți înăuntrul orizontului lor,
Ca viermii-n gogoașă, după cuptor.
Cînd vrei să le pipăi rostul închis,
Dai cu degetele în gol, ca în vis.
În lumea oamenilor care se cheamă vii,
M-au înghețat vînturile pustii.

Rîsul tău dezvelit
Îmi spune că pe tine nu te-am stingherit.
Ce bună ești tu, mătușico, și apropiată !
Oare de-aceea nu mai pleacă nimeni de la tine niciodată ?
Tu ești sora mare, înțeleaptă și bună,
Care oblojește și adună
Ce strică și azvîrle sora mai mică și nebună.

Calea pe care poeta a ajuns la acest remarcabil lirism meditativ se poate bănui că va fi fost gîndul stăruitor despre scumpa moartă, căreia volumul întreg îi este închinat („Închin aceste cîntări mamei sfinte") și căreia autoarea, pe lîngă închinarea din dedicație, îi adresează o *Scrisoare din Biserică* de o simplitate și adîncime rareori întîlnite ; de două sau de trei ori gîndul „mamei moarte" a mai stîrnit atît de comunicative armonii, în cuvinte atît de simple. Cititorul ne va înțelege părerea de rău, așadar, că dimensiunile bucății, făcînd-o de nereprodus în întregime, iar lungimea undei emotive, depășind orice fragment, pe care i l-am prezenta izolat, ne împiedică de la susținerea, printr-un citat, a afirmațiilor noastre. Dar îl invităm să meargă la volum, fiind siguri că satisfacția iubitorului de poezie va fi mai mare decît satisfacția de a ne ști confirmați în aprecierile făcute.

Înainte să trecem la tonalitatea lirismului Anei Luca, găsim nimerit să mai adăugăm că sensul liric al morții, înălțîndu-se cîteodată, în scurte, dar limpezi formulări, la

meditația cosmică, așa cum se poate observa la orice adevărat poet, nu este absorbant chiar în acea măsură, care ar restrînge inspirația poetei pînă la monodism. Motive secundare deosebite, ca naturismul și starea de religiozitate — între altele, încadrează mișcarea poetică cea mai frecventă din volumul *Candelă*.

Talentul Anei Luca se simte încă atît de liber, încît cu o putere identică în totul, exprimă și palpitarea vieții ; dar nu a vieții omenești și individuale, ci a vieții pămîntului, surprinsă în momentul de spăimîntătoare minune a fecundării. În admirabila *Ploaie*, sortită, ca toate poeziile amintite pînă acum, antologiilor, miracolul fecundării unei „lunci" de către „Craiul Ploii", pus în discret paralelism cu iubirea dintre bărbat și femeie, e un spectacol cu totul impresionant, o adevărată viziune a spaimei germinative, înfățișată ca mister cosmic.

Poezia Contesei de Noailles, plină de marele ei freamăt vital, care i se cunoaște atît de bine, nu cuprinde nici un moment liric asemănător vijelioasei sexualități simbolice din *Ploaie*. Așa încît Ana Luca tratează chiar erotismul în semnificația lui cea mai adîncă, pe care desigur că a deslușit-o ca femeie, în vreo clipă a destinului propriu. Cît privește ținuta versului, se înțelege că nu frivolitatea ornamentală o va caracteriza, cînd poeta are de exprimat intuiții atît de originale și puternice ; versul, luat fiecare în el însuși, este simplu și chiar fără nici un relief căutat, dar, în totalitatea poemului, devine de o forță operativă impunătoare.

În sfîrșit, acum cînd direcția lirică a noii poete ne este oarecum cunoscută, îi putem semnala și tonalitatea deosebit de gravă și care, fiind elementul de subtilitate inexprimabilă al poeziei sale, rămîne să fie prins de fiecare cititor cultivat în parte. În orice caz, un timbru, am zice, al adîncimilor se ridică dintre cuvinte, fiind podoaba muzicală cea mai de preț a acestui lirism meditativ, nevătămat de nici o „temă" intelectuală.

Ana Luca, între noi, este fără îndoială cineva

ARGINT

În primul rînd, la George Lesnea se observă fecunditatea. În opt ani, cîți sînt de la apariția întîiului său volum de versuri (*Veac Tînăr*, 1931), el a fost prezent în vitrina cărților cu alte patru culegeri de poezii (*Cîntec Deplin*, 1934, *Poeme din Esenin*, 1936, *Poezii*, 1937, și ultimul, *Argint*, 1939).

Este dar în această producție, cu ritm susținut aproape anual, un debit remarcabil, pe care ținem să-l semnalăm ca putere, dar și ca dexteritate formală, care face ca materia lirică să se distribuie între versurile abundente, am zice, destul de parcimonios. Căci chestiunea pe care lectura poetului o trezește în chip deosebit este aceea privitoare la raportul invers dintre numărul versurilor și substanța lirică.

Ușurința de a ritma bine și de a rima chiar perfect ni se impune așadar dintr-o dată, citirea fiind de aceea odihnitoare și atractivă. Credem că această virtuozitate mai duce pe autorul nostru la inspirația eclectică.

În *Veac Tînăr*, care întrunește motive istorice și cronicărești cu altele de viață religioasă și mînahală, cîte o bucată ca *Ștefan cel Mare*, ca *Descălecat*, *Răreșoaia*, *Petru cel Mare la Iași* etc. vin din ceea ce este mai bun în evocările trecutului voievodal ale lui St. O. Iosif :

...Ci era vodă, om mărunt de stat,
Lipsit de chibzuință la mînie.
Duhliu ; vîrtos, năstrușnic la beție
Și hărțăgos cum nu s-a mai aflat.

Și nu era muiere mai nurlie
La care el n-a fost descălecat.
Ibovnice — prin fiecare sat.
Iar Doamnă — pe de-a șasea cununie.

Da, prin Suceava, după treburi, rar.
Sta-n vremuri tulburi numai printre steaguri,
Și-n vremuri bune, hojma prin Cotnar.

Și credincios de nu-i găseai pereche,
Zidi biserici multe pe meleaguri...
(Vezi „Hronic" de vel-vornicul Ureche)

În timp ce unele poezii ca *Mînăstire, Psalm, Mă vezi? Știu..., Litanie* etc., dar mai cu seamă *Ispita*, amintesc glasul de chinovnic, hărțuit adesea de diavol, al lui T. Arghezi de altă dată, și poate mai mult decît atît :

De-abea întors de la vecerne,
Nici nu cinează, nici n-așterne,
Îi sfîrîie prin trup o faclă.
Chilia-i strîmtă ca o raclă
Și-i foc părintele Iacov
Căci a găsit într-un ceaslov,
Făcut de-o mînă necurată,
Un chip ispititor de fată,
Cu sînii mici și împotrivă
Și cu privirea milostivă.

Eclectismul inspirației, ca să-i zicem așa, nu dispare nici în *Cîntec Deplin*, deși volumul rămîne dintre toate, socotind chiar și pe ultimul, cartea de vizită a poetului. Versurile din *Furtună :*

Prin ploaia asta grea, cu piatră,
Potaia morții mele latră
Hau-hau !
Vînt frînt, mă-mplînt și sînt
Adînc în beznă și-n pămînt.

cum să nu trezească în noi ecourile negre ale poeziei lui Al. Philippide din *Aur Sterp?* Sau, *Cîntec pentru Dincolo* cum să nu fie mijloc sigur de a identifica suferința lîncezitoare din volumele lui Demostene Botez ?

Cu toate acestea, culegerea, în întregimea ei, comunică o preocupare lirică serioasă, gravă, cîteodată chiar adîncă în legătură cu ideea de moarte a omului, cît și cu aceea mai largă de nimicire înceată a sforțărilor omenești. E un lirism cu oarecare putere de a învălui pe cititor, de a-l pătrunde și a-l întuneca. Poetul și-a distribuit sensibilitatea în versurile *Cîntecului Deplin*, mai din abundență față de volumele celelalte, înțelegînd între ele și pe ultimul.

Încît, din afirmația noastră, se înțelege limpede că socotim *Argint* un produs de îndeminare și frumoasă obișnuință de a versifica. Mecanicitatea devine în noul volum de multe ori aparentă ; o vedem în anumite reluări, în revenirile asupra cîtorva expresii și cîtorva construcțiuni de strofe.

Astfel ideea de „baladă", ca mijloc de a evoca vremuri legendare, poetul o întrebuințează cîteodată numai de dragul cuvîntului, fără necesitate poetică reală, dar de nenumărate ori : „stîna din baladă" într-un loc, altundeva „miros de baladă", ici se culege „de pe buzele stîncii, baladele", colo „laptele și cașul stau lîngă balade", și tot așa mai departe, deși atmosfera volumului nu impunea revenirea. Același lucru cu imaginea, cunoscută de altfel, a „cerului din ape" și a morților înviați în vegetația pămîntului.

Cît privește versurile propriu-zise ele se urmează pe alocuri cu efect de ușoară monotonie provenită dintr-un fel identic de compunere sintactică. Astfel, *Din Sipete Copacii :*

Rupînd hrisoave teii le-aruncă la picioare,
Întorși, să-și încălzească spinările la soare.
Cărările din vara care-a căzut sub coasă
Cu zeghiile ude se-ntorc domol acasă.
Bătînd mătănii toamna trimite iarăși vîntul,
Cu vechiul ei Sfînt Aier s-acopere pămîntul.

Acest grup de mișcări reflexe, de mici ticuri metaforice și prozodice, pune prea în vedere fenomenul de repetiție care denunță orice mecanism.

Dincolo de ceea ce observăm, *Argint* este volumul de versuri al unui pastelist, care, cu o respirație cîmpenească, adică robustă, de cîteva ori, reușește să modifice și respirația cititorului. Ne-am ține de rău, dacă n-am încheia cu următoarele versuri din poemul *Mi-i Soră Colina,* care dă măsura reală de înzestrare a lui Lesnea, cînd e stăpînit de un adevărat avînt liric :

Sînt cneazul porumbului și-al corcodușilor,
Sînt starețul crinilor și al cărăbușilor,
Sînt hatmanul frunzelor și-al șopîrlelor,
Alesu-m-au staroste broaștele gîrlelor.
Mă au de duhovnic bursucii și vulpele,
De versul meu iepurii-și gudură pulpele.

Cuvintele mele cu mînjii se-ngeamănă,
Plugarii și-n pieptul meu ară și samănă,
Îmi dau bună ziua lăstunul și vrabia,
Mărețul luceafăr salută cu sabia.

Mai adăugăm la cele spuse de George Lesnea, în fiecare un poet tînăr și abundent, cum este el, nu poate fi decît din volumele sale, tinde să exprime altceva ; ceea ce pentru de partid, ci și membri ai comitetului județean. Dă rezultate admirabil.

PĂMÎNTUL LUMINILOR MELE

Întîmpinat de O. Goga cu laude meritate, D. Ciurezu s-a dovedit cu timpul unul dintre poeții noștri tradiționaliști cei mai curați. Fără fecunditatea altora, el n-a căzut însă în nici o capcană din cîte primejduiesc devenirile tradiționaliștilor. Ca și modernii, al căror spirit liber și deci inovator îi îndeamnă de atîtea ori către caducitatea lucrului nou, care este numai nou, tradiționaliștii sînt și ei tot de atîtea ori abătuți de la vocația poeziei de anumite teme necesare oficialității. Nici o asemenea impuritate nu se află în versurile lui D. Ciurezu. Și cu atît mai remarcabilă este poziția sa lirică, asupra căreia ne vom lămuri îndată, cu cît poetul și-o face a sa după o serie întreagă de contemporani cultivatori ai tradiției, reușind lucrul dificil al diferențierii între semeni.

Volumul *Răsărit* (1928) părea rupt (deși purta semnele prelucrării) din chiar matricea folclorică, de unde veneau direct cîntecul de leagăn, superstiția obștească, datina, balada haiducului și cu deosebire descîntecul cu versul lui liber de străveche tradiție populară; parte — evoca formele trudei țărănești de toate anotimpurile, de toate zilele și chiar de toate conacele; iar altă parte a culegerii se nutrea dintr-o vînă personală și personalistă, prin nimic alterată, cum s-ar fi putut prea bine întîmpla prin lecturi congenere sau numai prin forțarea tonului potrivit.

Ce inutile sînt asociațiile cărturărești pentru a da o idee despre vitalitatea întrematoare, simplă și nobilă, a acelei părți din *Răsărit!* E acolo un tonus vital sănătos cu totul la antipodul plăcerii derivate a intelectualului sau a orășanului pur și simplu, e o bucurie voinicească și explozivă a simțurilor, un fel liber de a fi și numai de a aproba tot ce se întîmplă, un acord cu lumea, care acord e participare atletică la formele luminoase de viață ale Naturii, un mare spasm biologic.

Ceva asemănător am mai întîlnit în versul tînăr, țîșnitor și robust al lui Rimbaud și în idealul „omului nou", slăvit

de versetul lui Whitman. Se înțelege, deosebirile, care sînt foarte numeroase și de tot felul, nu joacă aici, în lumina impresiei ultime, nici un rol : cîntecul biologic, fie al unei biologii native, fie al uneia regenerate, cum timbrează poetul american, se impune același ca natură. Dar, cum nu e vorba de o asociație filiativă, să trecem mai departe.

Împrejurările care cer poetului nostru să-și exprime stările mai mult organice decît sufletești, zise de aceea stări primitive, sînt cu totul neînsemnate : un moment de viață în pădure, pîndirea unui răsărit de soare, un început și un miez de primăvară. Atît este destul pentru ca mușchii tineri în elasticitatea lor ca și automată (ce cuvînt nepotrivit !), articulațiile fără grunji și simțurile toate treze să-și vorbească limbajul propriu, un limbaj de performanțe gratuite, de senzații aspre și de avînturi, care nu pot fi decît gemute :

Am înfruntat asară rîu-not
Și m-am pierdut în luncă prin lăstari,
Simțind mereu un joc de ape mari
Pe trupul meu întărîtat de-not.

Am alergat buimac ca să m-astîmpăr
Prin ierburi verzi cu mirosul amar,
Am răsghinat o creangă de arțar
Vigoarea mîinii mele s-o astîmpăr.

Am speriat o ciută de pe mal
Ce în genunchi căzuse să se-adape,
Am ascultat cum murmurul de ape
Se-ndoaie surd pe umerii de mal.

Și mi-a venit atuncea să m-aplec
Să-i miros urma suptă de pămînt,
Să gem prelung cu nările în vînt
Și-n fundul vieții mele să m-aplec.

Să mă-mpletesc în șipotul pădurii
Ca fluierul de mierlă pe-nserat
Să simt zvîcnind în trupu-mi dezbrăcat
Sălbăticiuni din sufletul pădurii.

Poetul acesta, care ia în piept un rîu, aleargă gol prin mari ierburi și își descarcă prisosul de energie rănind copaci, și care mugește sau nechează „cu nările în vînt", iar în altă parte apare dintr-un stufiș ca să privească răsăritul soarelui și, privindu-l, simte năvala sîngelui în tîmple și se reflectează pe sine „frumos și zvelt, puternic și curat", ne propune cu versurile lui acea nobilă sălbăticie, la care aspiră sporturile, dar pe care n-o pot realiza, fiindcă exhibiționismul sportiv o ucide, ne propune beția funcțională a organelor sănătoase, cu alte cuvinte, ca tip de om, un nobil Tarzan autohton, iar ca poezie — lirismul gimnozofic.

Volumul *Pămîntul Luminilor Mele* (1940) duce mai departe această indicație lirică, de remarcabilă putere, dezvoltînd-o de atîtea ori în optimism exultant *(Viul Pămîntului, Ploaie și Soare, Am Omorît)*, și cîteodată chiar în viziune a unei bogății fabuloase *(Cules* și mai cu seamă *Belșug)*:

. . . . . .

Aș vrea să fiu singur, să stau, și nu pot,
C-aștept o sută de care cu aur să-mi vină

— Ioane, deschide hambarele-n soare,
Să le-ndop cu aur pîn' la căpriori
Și să-ncepem apoi brîu de sărbători
Pînă la viața viitoare...

Acordul deplin cu viața rurală sub toate formele ei, din prima culegere, de asemenea se amplifică în ultimul volum pînă la a cuprinde farmecul patriarhalității *(S-au Sculat Căluii cu Gîlceavă)*, lirismul istoriei noastre înseși *(Rugăciune Voevodală, Dragoste Voevodală, Moarte Voevodală)* văzută și în realitățile ei de grai arhaic și simțămînt creștin. Firește, la toate acestea au dus implicațiile lirice din răsărit, dar și familiarizarea cu vechi texte de rugăciuni și de cronici, de a căror editare D. Ciurezu a trebuit între timp să se îngrijească *(Carte de Rugăciuni pentru Tot Creștinul* și *Carte ce se Cheamă Letopiseț...* Biblioteca Albina Nr. 1 și 5).

Astfel că nu e nici o mirare, ci numai admirație, că tradiționalismul său se dezvoltă pe întreaga lui arie de teme, pornind dintr-o realitate geografică gorjană și, prin rusticitate, folclor, patriarhalism, datină creștină, trecut voievodal și limbaj arhaic, ajungînd să-și însușească o curată poezie a

duratei neamului nostru. Nici unul dintre poeții tradiționaliști de azi, vrînd să se apropie de rădăcinile neamului, n-a mers cu intuiția mai departe, în timp, decît D. Ciurezu. El este autorul unui preafericit *Sat fără Hrisov*, în versurile căruia răsună adînca preistorie a locurilor noastre :

Satul meu sărac n-are hrisov,
Hrisovul lui e undeva-n pămînt,
Nu-i pergament, nici piatră, nici cuvînt,
E sînge și arșiță și istov.
. . . . . .

Zadarnic veți căta ca să-l găsiți
Voi negustori de fiare vechi și călători,
El zace-n fund cu flăcări și comori,
Din Orodel și pîn' la Risipiți.

E-un cîmp întreg și-o țară de pădure
Dintr-un hotar la celălalt hotar ;
Și-n mijloc satul strîns ca un cuibar,
Stă ghemuit, posac, în sarici sure.

Cine-ar putea — putere omenească,
Să-ntoarne cîmpul tot ca pe-o căldare,
Pădurea să ne-o smulgă ca pe-o floare,
Hrisovul ființei noastre să-l găsească ?...

El e pierdut în veacuri și-n pămînt
Cum e pierdută ploaia-n miezul sfînt de pîine
Și-o sta chezaș erezilor de mîine :
Fără județ, fără hrisov, fără cuvînt.

Cu mult mai nedeterminat decît fundul de vreme, din care ies aceste strofe atît de simple, este viitorul „erezilor de mîine" spre care ele vor urca fără oprire. *Satul fără Hrisov* ca și *Voevodatele* au fost scrise desigur de un poet, în care s-a reîntrupat vreun pisar domnesc. Ca vechii pisari și dieci, D. Ciurezu se află cu condeiul în slujba unei anumite seminții de oameni a voievozilor și a Dumnezeului acestei seminții. Reprezentările poeziei sale sînt în egală măsură cu celelalte de natură creștină. Încît, peste ciclul *Din Rugăciunea*

Pulberii Mele, a cărui credință-princs și încununare a unei vieți fericite țărănești încheie ultimul volum nu se poate trece cu vederea, fără a nu-l menționa cel puțin ca titlu. Altfel, ar însemna să lăsăm pe poetul-pisar cu un obraz acoperit.

Motivele lirismului lui D. Ciurezu, în afară de acea grimnozofie frenetică, întru totul personală și rezolvată cu timpul în plenitudine optimistă, nu sînt așadar deosebite de ale celorlalți tradiționaliști. Și, totuși, fiind pe deasupra și neabundent, talentul său lucrează caracteristic chiar în poezia religioasă

PLANTAȚII

Provenit din dispoziția și nestatornicia ereditară de navigator (tatăl — corăbier de profesie și, în secundar, scriitor maritim prin revistele mici de acum cam patruzeci de ani, contemporan cu Jean Bart), provenit însă mai cu seamă din negația convențiilor sociale, adică din boemă, din tagma fără ierarhie a acelei sfinte golănimi, care a dat totdeauna poeziei pe cei mai numeroși dintre închinătorii ei celebri, el și-a întrerupt instrucția școlară de cu vreme, urmînd totuși să fie observat prin biblioteci publice, unde după lectura marilor poeți, putea fi văzut cercetînd fie un poet cuban (prin ce întîmplare în B.A.R. ?), fie tratate care mai de care mai eteroclite, fie îndeosebi hărți ecuatoriale și polare.

Oricum, în acest fel sau în altul, el s-a putut sustrage legii literare a timpului imediat, rămînînd liber să se conforme probabil naturii proprii. Legea ultimilor ani, de război, era constrîngerea de stat a scriitorilor la un fel de umanism politic prin exaltarea colectivului azi național, mîine social. Noul poet, deși abia în formație, opune epocii un individualism sumbru, burlesc totodată și, se înțelege, fantezist. Poezia sa merge mai întîi în sensul protestului liric : protestează direct, pe cale de manifest, ca deriziune a stilului vremii, manifest lansat însă din lumea cealaltă de spiritul unui revoluționar — poet de la 1789 :

Cetățeni,
baricadați drumul cu sens unic
și demonstrați omul-robot
și însumi semnez,
Eu,
cavaler al ordinului „Lancea lui Don Quijote".

Acest spirit este în primul rînd necontemporan cu formele de viață ale revoluției la care a participat ; revoluționar inalterabil, el și-a pierdut, în loc de umbră, epoca, și de aceea, spirit căzut deodată din ascensiunea la cer, își denunță identitatea :

dar de atîta navigație am uitat să mă recomand.
Sînt Peter Schlemil. Altfel
și întreb respectuos, prescurtat, cu onor,
pe planetă tirania mai trimete oamenii la abator ?

Poezia lui Constant Tonegaru irita pe drept cuvînt cenzura din 1943—1944, necăjind-o pînă la a i se interzice uneori tipărirea și e de natură să irite orice cenzură politică. Moartea libertății individuale prin dictatura „sensului unic", adăugată la excesul de mașinism, este însăși moartea poeziei. De aceea, imaginîndu-se altundeva ca bard de pe malul Balticii pe la 1200, profetizează sfîrșitul cîntecului în civilizația fierului și a electricității, în care totuși a fost sortit să se reîntrupeze ca poet modern :

Mîine — azi, aici se va pune placă de marmură,
și pentru trubaduri se va ridica un osuar.
N-am bănuit că tîrziul a venit,
că sînt singurul de la 1200 printre roboți și cai-putere :
ah ! în mine se află un ierbar,
o algă neagră, amară, mi-a crescut din orbite în tăcere.
Pe drumuri necunoscute,
rătăcesc în zdrențele pielei de ren.
Numai liniile destinului ce mi se-ntretaie în palmă
străbat liniștea cu vuietul unei ciocniri de tren.

Și fiindcă ne aflăm în ciclul vieților antericare, pe care poetul și le rememorează cu deosebită predilecție, vom adăuga numaidecît că războiul hitlerist împotriva Uniunii Sovietice îl arunca în ipostaza de șef al luptei de altădată pentru libertatea poporului ucrainean, atît de adevărat i se pare că libertatea popoarelor se înalță și se întemeiază pe libertatea individuală :

Citind ziarul la ora aceasta tardivă de seară pluvială,
am aflat despre bătălia din Ucraina ce cuprindea stepa
și m-am văzut ieșind din neguri, urmărit de haite de lupi,
reamintindu-mi cum pe vremuri am fost hatmanul Mazeppa.

Rouget de Lisle, Peter Schlemil. Altfel, trubadur balt „ultimul de la 1200" sau, în sfîrșit, hatmanul Mazeppa, toate aceste figuri de oameni, de cîntăreți și de eroi sînt numai figuri de stil pentru refugiul poetului dintr-o epocă în care războiul se susține mai ales împotriva libertății individuale și colective — formă directă a celui mai puternic protest liric contemporan în contra dictaturii politice și a dictaturii motoarelor.

Dar Constant Tonegaru protestează mai ales altfel. Cu aceeași funcție compensatoare ca refugiul în timp, este în poezia sa o mișcare foarte repetată de refugiu în spațiul geografic. Pornirea la clime depărtate umple de exotism paginile primului său volum, lăsînd cititorului impresia de reverie pe un planiglob. Filipinele, China meridională cu plantațiile ei de ceai, Majestatea-sa Africa însoțită de tam-tamuri în scădere, Congo cu oameni albi și negri „ca pionii de șah", puțurile de petrol Smachover, plantațiile de zahăr de la Santa Clava, Terra Nova, Colorado și un fel de gimnastică frenetică pe meridiane de la Polul Nord pînă la Crucea Sudului, acestea sînt punctele periferice ale celei mai largi arii de exotism, care s-a descris în lirica noastră.

Poeți exotici, bineînțeles, am mai avut, chiar de la începuturile literaturii noastre. S-ar zice că inspirația, în motivul ei, nu e nouă. Totuși, față de Alecsandri tînăr, față de Bolintineanu, Depărățeanu, Macedonski și Minulescu, care, pe arii mult mai restrînse, preferau un exotism decorativ, pitoresc și de sugestie sonoră, Constant Tonegaru, neîntîrziind niciodată în descriptiv, folosește material exotic cu exclusiva semnificație mai întîi de extragere dintr-un climat moral neprielnic și apoi de înfrîngere a condiției comune de existență. O problematică individuală de întemnițat comandă din adînc, pentru întîia dată mai real în lirica noastră, această aspirație, în evantai planetar, la exotism, la libertate personală.

Manilla, unde, „meduzele palpită lent în golf și papagali multicolori își dau păreri din tufe-n tufe de agave" asupra bolilor tropicelui, ca și inginerul european din Congo, răpus de o înțepătură tse-tse și plîns de negri între șinele, curbate spre cer, ale drumului-de-fier abia început, sau ca țărișoara latină din celalt emisfer unde „un Gomez s-a proclamat amiral", și atîtea alte amănunte de viață și cadru ecuatorial, tropical, subtropical, continental și polar, nu sînt decît pretextele

unui poet de a dezaproba indirect constrîngerea individuală și, în aceeași măsură, limitele rezistenței.

Cîteodată, în același poem, se poate observa interferența climelor opuse, un fel de delir climatic și percepția simultană a antipozilor, ceea ce convinge și mai mult despre sentimentul de libertate care informează această poezie.

Numai aparent așadar, Tonegaru e un poet exotic; în realitate, el este poetul celui mai substanțial protest liric împotriva condiționării arbitrare a vieții individuale, destul de prizonieră, de la natură, în condiția ei originară.

Numercasele imagini exotice precum și mișcarea incoercibilă de migrație către clime depărtate ne-au dus mai puțin la consemnarea exotismului noului poet și mai mult la semnificația de eliberare din epocă și chiar din natura omenească, resimțite deopotrivă de constrîngător. În măsura în care există, lirismul exotic e numai mijlocul instinctului de libertate de a se celebra.

Din alt punct de vedere, același exotism devine încă o dată secundar și disparent. Privit din vocația poetului cea mai adevărată, care într-un fel se leagă strîns de firea lui liberă, vocație de navigator aventuros, de „plugar pe ape cernite", care atinge țărmuri de lumină visate îndelung numai ca să le și părăsească, reluîndu-și brusc viața de matelot, acest exotism, pretext de libertate mai întîi, nu este apoi decît chenarul aventurii marinărești, care îl smulge de pe orice punct al globului. Nici dragostea cu vreo mulatră sau albă în cine știe ce port, nu-l poate fixa cît să-și uite cu totul identitatea de om al mărilor. Deși lîngă femeia iubită în poet se redeșteaptă genovezul, care, sugestionat de harta unei ferestre geruite, aude în pocnetul castanelor din sobă „tunurile de bord" dintr-o călătorie spre Terra Nova pentru ca viziunea să se precizeze cu putere de halucinație :

— Adu-mi ocheanul. Nu-i un plan, e un întreg continent ;
iată plante tentaculare și arbori cu alge rămase pe ramuri,
a fost desigur aici un țărm tropical și un ocean implorat
de Pieile Roșii celebrînd dansul vulturului pe maluri.
Jos în speluncă trecea din mînă în mînă un pumnal ;
clipeau șiret matrozii, însă gîndurile lor fluturau ca un steag
al nu știu cărei armate constrînsă să dea ultima luptă,
urcînd scara de-a valma și la etajul acesta să fie dat în vileag.

— Ești din cenaclul nostru. Fără vîrstă. Un spectru infailibil;
în tine nimic nu mai pulsează și licoarea din artere
la un final de croazieră savantă prin enigme nerezolvate
cu albastrul oceanului s-a evaporat spre alte sfere.

O atît de intensă reverie încadrată în *Plantații,* de matrozi, mai ales piraţi și corsari cu pălării de pictori flamanzi „cît baza... de la Helgoland", de cheiuri și fiorduri, de oceane rozînd în stînci, de alge „cu miros de iod", de meduze, de plăcerea de a brava „Curtea lui Neptun", de viziunea ciudată a „demonului cu două ancore în loc de braţe" și de nenumăratele amănunte și priveliști caracteristic nautice, denunţă puternic, peste gustul de cadru exotic, oricît de real, o sumbră odisee oceanică; și e ca chemarea unei patrii neterestre, ghicite în direcţia încăierării valurilor și a vînturilor între ţărmuri poate înflorite, dar nevăzute.

Ieșind din fondul de ereditate maritimă al autorului și derivînd cel puţin deopotrivă din Edgar Poe *(The Narrative of Arthur Gordon Pym),* din Baudelaire *(Le Voyage)* și din Rimbaud *(Bateau Ivre),* această poezie a navigaţiei oceanice acoperă pe aceea a cadrului ei exotic și, de orice provenienţă ar fi, este la noi în orice caz originală.

Apucături de pirat al idealului aruncă adesea pe fantasticul corăbier în aventură, cum e pînda de a torpila un transport de benzină, de a pune mîna pe marfa *sui generis* a „epavelor cu iluzii", de a prinde mai ales „contrabande celebre cu temperatura anotimpului unic de la tropice", de a se avînta cîteodată spre „un larg de pămînt fără punct cardinal", iar alteori, în felul cel mai precis spre „al cincilea punct cardinal". Sînt semne sigure că acest pirat al poeziei, rebel faţă de legi cunoscute, navighează îndemînatic înspre ea, însușindu-și-o de cele mai multe ori prin violenţă.

Pentru Rimbaud „poemul mării" era „infuzat de aștri". Fie că Constant Tonegaru, ca și faimosul predecesor, va fi contemplat cerul în oglindire, fie mai curînd că mareele i-au comunicat în mod firesc mecanica lor, poezia sa manifestă o vie curiozitate pentru cerul înstelat: Calea Laptelui, Vărsătorul, Sirius, Aurora Boreală, Argonauţii, „iarna din constelaţii... ca o rigă purtînd în palme fiorduri de gheaţă", inelul lui Saturn, „rangurile de stele fixe și rotitoare, zodiacul întreg, cometele care adună în poale sufletele decedaţilor", constelaţii

„somptuoase" curgînd violet, harta cerească în sfîrșit, „multiplu alfabet grecesc", și însuși „embrionul galaxiei" trădează un suflet care, cum spune ultimul vers al volumului, „printre astre la vămile văzduhului se tocmește". Navigatorul este și un astrolog, după cum și apele oceanului aspiră la lumina astrelor și nimeni nu a văzut pînă acum linia care le separă de cer. Împrejurarea aceasta face pe Constant Tonegaru, în absorbția ce se exercită din stele asupra sa ca și asupra apelor mării, să fi redescoperit poezia Lunii, a clarului de Lună, neromantic însă, hipnotic și opiaceu. Poetul suferă de o ciudată și aproape necunoscută inundație lunară, de paliditatea alarmantă din Coleridge și din Poe. Adesea influența nocivă pe care o dezvoltă lumina scăzută ia formă de cult selenic necunoscut, ceea ce dă sentimentul unei religii de solemnitate și mister.

Această adorație, să nu se uite, este însă a unui pirat și nu putem ști dacă sensul ei nu este cumva intenție de a tîlhări încă o dată Frumusețea. Căci oricît ar adora Luna și stelele, poetul cînd și cînd e mișcat de pornirea de a dinamita cerul, de a descărca în astre cîteva „gloanțe dum-dum", iar în Lună „o armă Mannlicher". Adorația piratului-astrolog sanctifică și profanează.

Dar este cazul poate să trecem dincolo de frumusețea aparențelor. Dubla obsesie, acvatică și astrală, din poezia lui Constant Tonegaru e intuiția cosmică a primordialității, e lecția a două mari semne de veșnicie. Prin ele intră în poezia aceasta de factură modernă tema clasică a timpului neistoric și în raport cu eternitatea, care face mai observabilă durata efemeră a vieții omenești, tema morții. Astfel unele poezii din *Plantații,* cum sînt *Alegorie generală* și *Laudator temporis acti,* privesc din eternitatea Elementelor destinul omenirii și clasicismul inspirației ca motiv comandă și clasicismul exprimării prin simbol :

> Arena era plină de manechine de ceară,
> manechine de ceară cu fețile de-a lungul,
> turnate toate într-un singur tipar,
> aprobînd prin tăcere eternul spectacol :
> Cavalerul de Carne, Cavalerul Schelet
> pe Ducipal mergînd numai în trap,
> numai în trap.

Trecură ani, trecură veacuri,
spectatorii în grămezi de ceară ușor se topeau
cu feștile aprinse în arena întreagă
prin care un stol de corbi se rotea
peste Cavalerul Auster
ce-și pierdea pintenii de fier
cu stolul de corbi cunună pe cap
mergînd numai în trap, numai în trap.

B. Croce recunoaște pe marii poeți după caracterul cosmic al inspirației (cf. *La Poesia*, 1937); acest caracter nu lipsește din poezia lui Constant Tonegaru.

IZOBARE

Între autorii de versuri cei mai tineri de azi, un poet interesant este fără îndoială Mircea Popovici. El dispune, deşi debutant, de un material liric pe deplin şi de la sine caracterizat, seria reprezentărilor, pe care o foloseşte, precum şi atitudinea subiectivă combinîndu-se într-o identitate literară certă, uşor de recunoscut şi oarecum nouă. Physis pare a fi numele muzei lui Mircea Popovici. Aspectul de poezie ştiinţifică, extrasă din rezultatele de civilizaţie ale ştiinţelor pozitive, izbeşte şi reţine mai întîi. Însuşi misterul vieţii organice e văzut din punctul de privire al unei fiziologii mecaniciste : oamenii sînt „de calc", în felul hîrtiei inginereşti pentru construcţii şi, sub puterea acestei bizare radioscopii, cu efect de secţiune anatomică, de „orizont planimetric" al funcţiunilor, aparatul circulator pompează „ca o staţiune de benzină albastră", inima, „rotor", e un sistem de magneţi ai dragostei, plămînii în mişcare sînt „nişte biele", totul făcînd impresia de pistoane în grup sau „alambicuri de spirt" *(Planşe).*

Dar motivele de inspiraţie cele mai frecvente par acelea pe care le încadrează istoria focului şi a fierului, adică istoria confortului omenesc însuşi. Nimic mai firesc, la un astfel de poet, decît, aşadar, apariţia darwiniană a strămoşului antropoid, înfăşurat în blănuri de sălbătăciuni şi frecînd două lemne ca să le aprindă *(Quaternar) :*

Prietenul meu a venit cu noaptea în pumni ;
mă privea mirat dintr-o stampă meşteră,
frecînd grăbit două lemne de paltin :
îmi povestea un cataclism petrecut într-o peşteră.
Venise dintr-o stîncă muşcată din munte
şi-mi arată pieptul tatuat de morene.
Ştia să arunce cu silex în turme,
căci se bătuse-nainte cu-o sută de hiene.
Începuse să-mi toarcă milenii peste milenii ;

cunoșteam bine povestea spusă de dînsul :
povestea stăpînindu-și și rîsul și plînsul.
Spre ziuă-a plecat ; era mare cît casa,
ducînd în spinare o blană de linx...
Prietenul meu era mai vechi decît focul,
era de pe vremea cînd stepa fusese pădure ;
și mai senin decît enigmaticul sfinx.

Mai mult decît legendarul Prometheu, acest uriaș antropoid este geniul tutelar al civilizației noastre electromecanice ; fantoma lui, ținînd în mîini cele două tulpini, care au scăpărat întîi, va fi bîntuit în cîte o noapte instalațiile hidroelectrice de pe Nipru sau din Tennessee Valley, după cum s-a arătat și insomniei tînărului lor poet. Căci Mircea Popovici pare îndeosebi poetul formelor moderne ale focului, poetul luminii industriale și al orașului modern, electromecanic. Metroul, razele X, reflectoarele, farurile, prizele, antenele, troleurile, macaralele, podurile „cu sute de traverse", convorbirile cu Polul Sud „prin circuit", atelierele „de raze și mercur", reclamele luminoase, „violența de reofori", arcurile voltaice, „piloanele de-naltă tensiune, neonii" etc., etc., totul în această poezie a științelor pozitive descrie viața de Metropolă, arzînd din fiecare articulație și parcă celebrează incendiile care nu sînt incendii, disocierea, cu alte cuvinte, a luminii de foc și a focului de lumină *(Simulacru)* :

De departe, grotesc, trepida orașul minune
un dans prin farul limuzinelor ultramarine.
— „Etaj douăzeci" și mai sus — prin fereastră
liftul urcă înalt, ca mercurul în vine.
Picurau de sus reclamele cu neon, prelung,
ca o ploaie de stele — unde cad reclamele toate ? —
Era un fel de ameteală plăcută, cum lumea
dansa numai în piruete, montată pe roate.

Pînă la un punct, s-ar putea crede că e vorba numai de poezia progresului științific și, firește, a omului-robot, pînă într-atît ni se sugerează o lume exactă, de isterie mecanică, pacificată periodic cu scurte repaosuri semnalizate prin sirene, o lume de furnale, de plăci imprimate, de tacheți „care bat în timpan", de tramvaie ce „foșnesc ca gîndacii de mătase" printre blochausuri, pe străzi „liniare", lume de supape și re-

torte, de ateliere și laboratoare, de calcule și formule, poezie, în sfîrșit, a forței motrice și a energiei electrice.

Dar aparenta descripție se dezvoltă adesea în adevărată viziune. Micul univers mecanic, curentat apoplectic, în care ființa cea de toate zilele e înlocuită de „invențiunea cea de toate zilele", devine cînd și cînd o monstruoasă realitate planetară : viața de Metropolă se revarsă și cuprinde viața Pămîntului întreg, glob electrificat, ai cărui antipozi comunică, legați de un tren-expres, printr-un tunel și pe care oamenii nu mai mor, războaiele sînt duse de roboți, iar ideile funcționează și ele „la priză". Și, mai mult decît atît, prin intervenția dimensiunii cosmice, bolta cerească, pierzîndu-și stelele, e luminată „cu becuri de neon", Luna, privită bineînțeles de la înălțimea zgîrie-norilor, pare o vulgară monedă „căzută din buzunar", în timp ce însuși inelul lui Saturn furnizează Pămîntului „energie motrice".

În această lume în serie, nemaifiind loc pentru pitoresc, sensul grav al uniformității se cerne mărunt și universal peste vechea poezie a naturii ca o respirație unanimă de furnale. Poezia lui Mircea Popovici se declară prin urmare din viziunea caricată a civilizației de tip științific și îndeosebi electromecanic. Cum totul e proiectat în trecut, vorbindu-ni-se, în retrospecție, ca despre o aventură consumată, această poezie e și povestea cumulativă și deci grotescă a unui nou Jules Verne, amețitor de paradoxal, glasul lui venind de dincolo de anii două sau trei mii, cînd evul Cailor-Putere, deși socotit încă drept termen ultim al evoluției omenești, se va fi istoricizat și el. Înțelegem ușor că poetul, copleșit de oboseala și dezgustul exactității veacului, îl dezaprobă :

E veacul prea mecanic și pulsul incorect.

Cum însă și acest ev modern va fi depășit, i se va uita desigur isteria, „cum am uitat actorul din epoca filmului mut" ; căci Omul se va răzbuna singur pe încleștarea de monștri dințați, care l-au cuprins și îl strivesc, se va răzbuna întorcîndu-le puterea asupra lor înșiși, cînd, suit „pe trei piloane de-naltă tensiune", „înnebunit de zgomot", va trăsni din înălțime, cu propriul său braț, „această jucărie și groaznică minune". Pînă atunci poetul găsește nimerit, scoțîndu-și „imensa pălărie", să salute „cu ură" (de cele mai multe ori numai cu sarcasm) această lume lipsită de farmecul poeziei.

Dintre Caii-Putere, printre care s-a rătăcit un moment, Pegas cabrează și i se ghicește numai galopul mitologic în curba de sarcasm, pe care o lasă peste veacuri, ce clănțăne din încheieturi.

Mai este loc pentru poezie în civilizația de tip electric? Cu o satiră implicată în caricatura orașului-Metropolă și cu un sarcasm reținut, Mircea Popovici răspunde negativ. Răspunsul i se încadrează într-o adevărată tradiție a lirismului românesc.

În adevăr, poeții noștri, veniți în atingere oricît de întîmplătoare cu binefacerile civilizației moderne, au manifestat mai totdeauna un fel de sfială, dacă nu chiar neliniști și spaimă. Și fie că au și ajuns la atitudini clare de opunere, fie că au rămas doar la melancolia îndulcită de recursul la natura-peisaj și la trecutul patriarhal, ei susțin în comun, cu retragerea lor din fața cuceririlor tehnicii, una din propozițiile fundamentale ale lirismului nostru.

Chiar drumul-de-fier de acum șaizeci și ceva de ani, adică acea căldare grosolană cu aburi și roți, care viola pentru întîia dată arhaitatea Valahiei, speriind sălbăticiunile, dintre care omul însuși făcea parte, fusese de ajuns ca să pună pe gînduri, cu privire la soarta poeziei, pe Eminescu. E bine știut că el avea să afirme în două versuri de doină, memorabile, sfîrșitul poeziei naturii prin mașinism. Comentatorii cei mai atenți vor observa de altfel la marele poet o aspirație întoarsă, un dor de viață elementară, gustul formelor nedenaturate ale existenței, descifrînd totodată în această conduită spaima de complicație tehnică, fuga de civilizație și într-un fel negarea binefacerilor ei.

Opera lui Mihail Sadoveanu de altă parte, dar în desăvîrșită concordanță, celebrează în toate felurile un ev arhaic și „barbar", ca să întrebuințăm însuși cuvîntul predilect cu care Eminescu nu șovăise să-și exprime idealul de viață. Autorul bine cunoscutelor evocări din vremea Ducăi-vodă, a fraților Potcoavă și a Marelui Ștefan este, în proză, poetul naturii sălbatice, un adevărat explorator al misterelor vieții rudimentare, fie că se oprește asupra cîte unui suflet frust de primitiv, fie asupra celor dintîi așezări omenești sau societății oricăror viețuitoare. Cu acest sens, care îi animă din ascuns romantismul, constituind substanța acelor evocări ale

trecutului și descripții de natură, opera lui Mihail Sadoveanu eludează formele moderne de viață și, în definitiv, dezaprobă mașinismul.

Nici T. Arghezi nu s-a dovedit mai duios pentru apocalipsul ieșit din oala lui Papin : poezia sa, în graficul ei cel mai rezumativ, semnifică o retragere graduală din sentimentele zise evoluate, din rafinamentul moral, din succedaneele sufletești ale civilizației, pentru a se cuibări într-un naturism gospodăresc și patriarhal ; iar, în ceea ce privește proza, T. Arghezi, în nenumărate „tablete", respinge modernitatea tehnică mai de-a dreptul, prezentînd-o cu deosebire pe latura ei de complicație și futilitate. (Nu este exclus ca Mircea Popovici să fi pornit chiar din aceste „tablete" argheziene, modele de satiră implicată a unui veac mecanic și în general a ceea ce înțelegem prin „americanizarea vieții".)

În sfîrșit, dacă nu ne-am reține de la interpretarea oricît de laxă a ruralismului literaturii noastre întregi, vechea critică literară, de la Kogălniceanu la N. Iorga, exceptînd pe Ovid Densusianu și E. Lovinescu, a funcționat ca o cenzură foarte riguroasă a tuturor încercărilor de acomodare cu progresul tehnic. Sub un cuvînt sau altul, fie recomandînd literatura specific națională, fie atacînd pe „decadenți", criticii noștri cei mai mulți se află în strînsă solidaritate cu scriitorii care s-au cam speriat de civilizație. S-ar părea așadar că sensibilitatea românească, văzută în exponenții literari cei mai de seamă, se manifestă retractil — adică primitiv — față de evoluția urbană și invazia mașinismului.

E aceasta o mișcare proprie a sensibilității românești, funciar rurală, sau aceeași mișcare poate fi observată și europenește ? Se înțelege de la sine că melancolia, solitudinea și pierderea în natura-peisaj, care fac complexitatea retractilismului autohton, nu-l specifică ; ele au mai putut intra în compunerea altor mișcări sufletești și literare, fără să semnifice numaidecît spaimă de viața urbană, negarea tehnicii sau ruralism și cu atît mai puțin românism. Werther, René, Child Harold și toată generația europeană a melancolicilor, a singuraticilor și a pasionaților de peisajul neumblat, departe de a fi țărani sau români, fuseseră numai romantici. Prin urmare, cel puțin cîteva subreacțiuni, din cîte complică reacțiunea cea mai constantă a sensibilității românești, aparțin,

dacă nu sufletului omenesc de pretutindeni, în orice caz formei lui istorice cunoscută sub numele de romantism.

La noi însă, și probabil în toate țările de structură agrară, romantismul e nuanțat antiurban și antitehnic. Ca unii ce n-am ieșit prea de mult din codrii Vlăsiei sau ai Herții, sîntem desigur mai surprinși decît alții de roatele dințate, de vilbrochenele și celelalte mijloace de producere și transmitere a forței motrice ; monștrii mecanici, acei dinozauri moderni, ne cam încremenesc în fond ; nu ne vom fi mai închinînd noi (deși o cruce-două cu limba în cerul gurii nu strică nimănui), dar e mai mult decît probabilă un fel de crucire interioară în fața, să zicem, a fulgerului continuu din arcul voltaic. Încît, dacă mișcarea ineluctabilă a societății noastre este evoluția urbană și tehnică, literatura ni se înseamnă prin mișcarea contrară, de involuție, la rural și arhaic.

Totuși (ca să nu cedăm nici prejudecății că între poezie și civilizație ar fi existînd vreo incompatibilitate), un poet dintre cei mai mari de la noi, Macedonski, merge cu lirismul său în sensul evoluției sociale, în sensul rafinamentului urban și al materiei prelucrate industrial. Poet al luminii și al energiei vitale, al recordurilor fizice și al vieții în societatea urbană, Macedonski nu șovăise să participe la prima cursă de ciclism, pe distanța București-Ploiești, acum cincizeci de ani, după cum, cînd își recita versul „Veniți, privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit", punea oameni anume, cu pompe de mînă, să pulverizeze peste ascultători parfum de liliac. Poezia lui Ion Minulescu, ducînd mai departe urbanismul și industrialismul macedonskian, ajunge la „peisajul mecanic", la farmecul artificialității vieții și chiar al felului ei automatic. Și sensul poeziei evoluției noastre urbane și în același timp a progresului tehnic continuă cu Ervin, cu Bacovia și alții, fiind de presupus că va deveni într-un viitor oarecare, nu zicem, precumpănitor, dar tot atît de însemnat ca și retractilismul sau involuția arătată. Evident, poeții aceștia care susțin farmecul civilizației, sînt, cei mai mulți, personalități oarecum minore (afară de Macedonski). Avem însă timp să dobîndim ceea ce trebuie. Mașinismul modern va face să apară și la noi marele cîntec al uzinei, al stațiunii hidroelectrice, al turnătoriilor, al industriilor electrificate : totul însă va apărea de la sine fără indicații oficiale, fără inoperantul normativ, cum a apărut în America secolului trecut cu Walt

Whitman, în Franța cu Emile Verhaeren, mai puțin în Italia cu F. T. Marinetti și în Rusia cu Maiakovski.

Dar chiar fără atîtea glorioase precedente, între sufletul tehnicității moderne, care este curentul electric, și între sufletul operelor de artă, care este curentul poetic, sînt numeroase similitudini. Fenomene de intensitate și de transmutație proprii, utilizabile în anumite condiții, le pun la îndemîna omului. Sînt apoi corpuri bune și rele conducătoare de electricitate, după cum sînt corpuri omenești bune și rele conducătoare de poezie. Și de n-ar fi decît natura în veci misterioasă a ambelor curente, în timp ce folosința lor rămîne totuși posibilă, și încă ar fi destul pentru ca poeții să caute a le asocia ; iar dacă se deosebesc prin natură, e bine să se știe că scînteia poetică, întocmai ca și cealaltă, are nevoie, ca să se producă, de un interstițiu, de un spațiu prielnic, de o distanță sau diferență în sfîrșit, pe care în mic o găsim totdeauna între termenii imaginilor poetice.

Din mișcarea de involuție a sensibilității noastre, care deocamdată copleșește mișcarea de evoluție, nu e de tras nici o concluzie așadar cu privire la incompatibilitatea dintre poezie și tehnică.

ORA 25

Nu credem în nici un fel că se străbate azi un moment de criză literară. Chiar dacă se tipărește puțin din lipsă de hîrtie, se scrie însă mult și de o calitate care suscită încrederea în destinul literaturii naționale. Ca să ne mărginim numai la manifestările lirice, avem azi un grup de poeți între 25 și 35 ani, vrednici de atenția critică cea mai exigentă. Aceștia sînt alfabetic: Gh. Chivu, Mihail Crama, George Dan, Geo Dumitrescu, C. T. Lituon, Alexandru Lungu, Mircea Popovici, Virgil Teodorescu și Constant Tonegaru. Cîțiva dintre ei se află încă la vîrsta promisiunii, în care nu putem vedea limpede realizările caracteristice. E posibil ca aceștia să se mai caute și chiar să se găsească în alte manifestări, de ordin diferit. Cei mai mulți însă au scos din vechile cuvinte ale limbii sunetul lor, fiind de aceea de pe acum menționabili ca poeți noi.

E cazul lui Alexandru Lungu, așa cum se arată oricui din volumul *Ora 25* (1946). Ceea ce îl particularizează mai întîi pe acest nou poet este extremitatea tendinței contemporane de a servi poezia cu mijloacele prozei. De la G. Bacovia și mai cu seamă Adrian Maniu, cel de acum aproape treizeci de ani, versul, înțeles ca grup disciplinat de cuvinte și ca instrument liric în orice împrejurare de o minimă solemnitate, a fost rupt în toate felurile pînă ce Lucian Blaga, cu *Poemele Luminii* din 1919, a izgonit din lirism orice formalism prozodic. Din acest punct de vedere, Alexandru Lungu reprezintă momentul formal extrem, care aproape că nu mai era de bănuit după experiența Blaga.

Privită fragmentar, poezia lui Lungu, care se naște din îngrămădirea ca și întîmplătoare de senzații, din curgerea indefinită a debitului-șuvoi, din notația intelectuală frenetică și din cumulul de materiale aparent uscate, se susține cu tehnica poemului în proză dispus tipograficește într-un simulacru de vers. Astfel: „Prin arterele ascunse ale pădurii / urcăm

spre inima muntelui — de acolo o ploaie torențială de tăceri / prin care rar / zborul păsărilor cu guşa plină de azur / străbate ca un fior, / ca o rază de soare, / e acolo sus / un ocean dens de ozon / prin care plămînii vor pluti / ca doi bureți încărcați cu apă vie / spre inima muntelui urcăm / etc., etc. *(Inima Muntelui).*

S-ar putea zice chiar mai mult decît că poetul se foloseşte de uneltele prozei. Oricît n-am crede în calificarea genuistică, în valoarea intrinsecă a genurilor, există totuşi un spirit-proză şi un spirit-poezie. *Ora 25* amestecă poezia şi proza nu numai formal, dar şi ca spirit. Observaţia de amănunt, deprinderea enumerativă, articulaţia logică a gîndului, înaintarea analitică şi oarecum apteră, semnele de intelecţie ale vocabularului şi ale atitudinii de cercetător, plăcerea de a inventaria o stare sufletească şi apoi de a-i propune suma, alături de întorsătura prozastică, de ordin formal, sînt procedeele lirismului lui Alexandru Lungu.

Neobişnuite ca întindere, poemele sale acumulează materiale ; s-ar zice, impresii, în care se suflă încetul cu încetul şi îndelung, pînă ce, spre surprinderea cititorului, se declară în ele un foc, care mocnea nebănuit şi care le cuprinde fără flăcări, dar le înroşeşte pînă la alb, luminînd şi încălzind totodată ca o combustiune internă, ca o incandescenţă. Se înţelege dar că nu e vorba de o poezie, din care să se poată scoate citate expresive. Citatul, oricare ar fi el, ar anula impresia de spectacol şi totalitate, care singură afirmă valoarea indubitabilă a acestui fel de poezie.

În ţinuta de poem în proză, în comportarea intelectivă a enumeraţiei şi analizei, ca şi în aprinderea finală a unor materiale ce păreau ferite de foc prin natura lor, e ceva similar cu conduita lirică a lui Walt Whitman. Numai poetul american, iar după el alţii (Verhaeren în Franţa, oarecum Henley în Anglia şi la noi poate Mihail Săulescu, Ervin [Ovid Densusianu], Aron Cotruş şi alţii), a putut incendia din ascuns mari întinderi de proză dispuse tipograficeşte psaltic.

Tînărul nostru poet pare a nu fi străin de această tehnică. Sînt unele reveniri la propoziţiile iniţiale, unele reluări de imagini, fie identice faţă de cum au apărut, fie dezvoltate, procedeu în sfîrşit de a repeta o dată sau chiar de mai multe ori aceeaşi frază, ceea ce aminteşte deprinderea whitmaniană,

adică tehnica „paralelismului membrelor" cu care se întocmeau psalmii, „îndoita dicțiune" — cum îi spunea Heliade.

Dar mai curînd decît tehnica psalmilor, repetițiile îndeplinesc la Alexandru Lungu funcția refrenului, deoarece psalmul își repetă începutul o singură dată și în imediata continuare, iar refrenul are o periodicitate, un anumit ritm al revenirii asupra frazei invariabile, o cadență proprie, simetrizată. Spre deosebire chiar de refren, reluările noului poet sînt variabile în amănunt și se produc la intervale ce nu pot fi socotite de mai nainte. Ele au cu alte cuvinte o cadență emotivă, semănînd de aceea mai mult cu „temele" muzicale, care se anunță mai întîi schematic, dispar pentru a reapărea îmbogățite, se pierd iarăși, și iarăși revin ca un ciorchine de note armonice, ca să dea compunerii în cele din urmă sensul ei cel mai copleșitor. Încît, dacă e să sugerăm prin analogie tehnica poetică a lui Lungu, o alăturăm tehnicii muzicale simfonice. Și procedeul este cît se poate mai potrivit pentru o poezie ca a sa de mare debit, revărsată pe pagini întregi, aproape nepunctate, poezie fluentă ca și masele sonore ale muzicii simfonice, cutropitoare ca apele ieșite din albie, cu caracter deci de inundație primejdioasă, dacă reluările, acele simili-refrene sau simili-„paralelisme ale membrelor", n-ar interveni cu cadența lor emoțională, punînd stăvilare și un zăgaz, impunînd limite certe acestei poezii cu instinctul nelimitării. E un fel de a încadra și a echilibra compunerea cu totul nou în tehnica poeziei.

Cu Walt Whitman, Alexandru Lungu mai are comun afirmația, să-i zicem, unanimistă a vieții. Dintre oarecare sarcasme, ironii, autoironii, și alte cîteva gesturi individualiste se ridică puternică aspirația la freamătul colectiv al vieții, la ritmul trepidant al Capitalei, văzută ca oraș-metropolă, cu nervi electrici, dar cu destin omenesc, dorința de solidaritate cu destinul lumii, convietuitoare cu semenii albi, galbeni sau negri din cele mai afunde epoci și de pe orice punct al globului, aspirația în sfîrșit la spectacolul și autospectacolul planetar (*Ora 25*, *Familie* etc.). Și ceea ce ni se pare cel puțin tot atît de interesant la acest poet este că viziunea sa unanimistă se realizează fără coloratură politică, deși, cine ar vrea, ar putea recunoaște acordul cu orientarea ideologică marxistă, deoarece poetul vede lumea mai ales prin substratul

ei material. Sau e poate la mijloc numai educația științifică, Alexandru Lungu fiind medic.

Dar oricum ar fi, de la erotismul anatomic *(Madona cu Pulpele Goale)* și orașul-metropolă (e vorba chiar de București !) văzut, în fiziologia lui, în arterele de circulație intensă, în păienjenișul electric și în canalele subterane *(Ora 25, Dintr-un Jurnal de Vacanță)* pînă la reveria planetară și solidaritatea cosmică *(Prospect de Voiaj, Familia)*, Alexandru Lungu ne propune o viziune lirică nouă, pe care și-a construit-o în singurătatea cea mai strictă (nu cunoștea pe Whitman pînă la tipărirea volumului) și în tainica „oră 25". Această oră nu se află sub limbile nici unui ceasornic. Ea lipsește de pe cadranul vremii, de unde nu pică deci niciodată ; se află însă și umple întreg cadranul lumii sau al zodiacului, de unde pică foarte rar și nu o aude oricine : „e ora ceremoniilor solemne", „e ora cea mai periculoasă aceasta", e într-un cuvînt ora poeziei și Alexandru Lungu, alături de ceilalți cîțiva reprezentanți ai generației sale, e crainicul ei.

La extremitatea poeziei noastre contemporane, pe o margină de prăpastie, se agită de la un timp, destul de neobservați tinerii Gellu Naum, Paul Păun și Virgil Teodorescu.

Ei au făcut, literar vorbind, aproape totul ca să atragă atenția. Luîndu-i de cînd și-au coalizat neastîmpărul, ei au tipărit împreună, cu vădită intenție de provocare, o broșurică intitulată *Critica Mizeriei* (1945), care, cu citate din criticii contemporani, trebuia să arate lumii indigența criticilor și totodată nivelul superior al unei noi poezii, propusă de ei trei : gesticulația și atitudinea comună ieșeau dintr-un fel de băiețism care, venit cam tîrziu, după atîtea alte băiețisme străine și locale, nu mai puteau să oprească atenția nimănui.

În același timp, ingenuii candidați la notorietate au pus bazele unei „colecții suprarealiste", în care Paul Păun se află cu *Marea Palidă*, poem (1945), Gellu Naum cu *Teribilul Interzis* (1945) și Virgil Teodorescu cu *Butelia de Leyda*, poeme (1945).

Pînă acum, premiantul acestei școlițe literare pare a fi Virgil Teodorescu. Cîte o imagină îl arată candidat la poezie, nu numai la notorietate : cineva „aprinde lămpile ca să acopere lumina", poetul „aude pașii fantomelor", el poate spune femeii probabil iubite „brațele tale de languste sînt somnolențele umărului" sau, în revărsatul zorilor, „părul tău va fi solul clarității" ; pentru același poet „zilele își împrumută inelul de opal", „fluturii nocturni pendulează deasupra, asemeni unor baldachine umflate de vînt", iar cîntecul erotic, în ciuda prinsorii de incoerență onirică, pe care tînărul autor pare s-o fi făcut cu sine, poate cîteodată să răsune grav și învăluitor :

În ruinele palatului tău torțele se sting
cîte una la fiecare colț al corpului tău
ca un sistem solar
și semințele primelor plante încolțesc la lumina nudității tale ;
din patul tău țîșnesc izvoarele termale

în care florile mor magnetizate ;
în patul tău se repetă pămîntul,
se repetă retragerea apelor
și speranța statuilor prizoniere.

Dar oricîte premise de lirism adevărat ar conține *Butelia de Leyda*, ceea ce copleșește la lectură este prinsoarea autorului de a face „suprarealism", preocuparea de formulă literară și, în legătură cu aceasta, sentimentul penibil, de două ori penibil, o dată al dependenței neîntrerupte a culturii noastre și a doua oară al întîrzierii spiritului literar românesc față de o Europă, care, tot ținîndu-ne de mînă, se putea crede că ne-a învățat pînă acum să mergem singuri și cel puțin în același pas cu ea.

Dependența de cîteva culturi europene, oricît de profitabilă s-ar fi dovedit, e un minorat, a cărui încetare, dacă în fapt nu se va produce niciodată, trebuie totuși s-o dorim și să lucrăm în vederea ei ca o garanție a rezultatelor. E de la sine înțeles că tipare noi de poezie și literatură nu vom ajunge să dăm noi Europei, poezia și literatura în general fiind în primul rînd un fenomen lingvistic, iar limba noastră fiind închisă în geniul ei și mai cu seamă în hotarele unei palme de pămînt.

Aceasta nu însemnează însă că sîntem sortiți, pe plan estetic, la improductivitate sau la anonimat cultural. Cu Eminescu am ținut de cultura germană și cu Macedonski de cultura franceză ; e probabil că legăturile lor spirituale cu străinătatea, departe de a-i fi stînjenit în vreun fel, i-au ajutat substanțial să devină mari poeți. Și în definitiv n-ar fi o nebunie retrogradă și megalomană să credem în puterea de creație a izolării noastre totale de lume ? Ce viață s-a putut naște vreodată sub clopotul de sticlă ?

Dar dependența e în adevăr o necesitate de viață pentru culturile minore și este chiar pentru marile culturi un sistem de alimentare, necesitate deci tot de viață, în timp ce imitarea copilărească a formulelor literare străine e în cel mai bun caz o pierdere de vreme. Copiii care își fac mustăți cu funingine sau cu cărbune vor înțelege greu diferența dintre necesara dependență și servilismul formulelor ; ei nu vor ajunge cu mintea pînă la ideea de independență creatoare în cadrul unei dependențe a culturii și vor confunda mereu nevoia unei literaturi de a se nutri din alta cu pornirea firii omenești la imitație.

Sentimentul penibil, după lectura „suprarealiștilor" noștri, vine de asemeni din întîrzierea în care se pun spiritele acestor tineri, de la vîrsta cărora ar fi fost normal să așteptăm mișcări mai sincronice, dacă nu mai libere și chiar anticipări ale lirismului viitor. Gellu Naum, Paul Păun și Virgil Teodorescu (e cazul să regretăm talentul acestuia) se complac într-un anacronism literar, care astăzi, cînd instantaneitatea legăturilor cu lumea întreagă ridică toate țările zise mărginașe la nivelul contemporan, a devenit de neconceput. Avînd putința, după o sută și mai bine de ani, de cînd răsunăm ca ultim ecou al marilor glasuri lirice de pe continent, să fim în sfîrșit contemporani în spirit cu Europa, e de neînțeles și deci de reprobat apucătura, legitimă în secolul trecut, cînd alergam după acest nivel contemporan, de a ne cheltui în probleme, orientări și formule literare depășite.

Evident, n-ar fi nimic de zis, dacă un singur poet ar școlări, din preferință personală, la un ideal de artă părăsit. Eminescu însuși, din cauza literaturii periferice în care apărea, a fost un romantic întîrziat. Și chiar într-o literatură centrală, cum era literatura engleză în jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, a fost posibil totuși cazul de romantism al lui Coventry Patmore.

Cînd însă un grup de poeți adoptă în comun atitudinea inovatoare, cultivînd însă nu modele, ci mode la care s-a renunțat de-a binelea în țara de origine, poeții aceștia sînt fără nici o îndoială voluntari ai servilismului literar. La noi, poeți de vază, ca Ion Barbu și I. Vinea (v. interviurile *Vieții Literare* din 1926—1927) respingeau ca desuet suprarealismul încă de acum douăzeci de ani. Este încă atît de necopt spiritul nostru literar, încît tinerii, arzători de dorința de a inova, să desconsidere sau să uite rezultatele celor mai îndrăzneți dintre naintașii lor? În acest caz, ne încărcăm cu imaginea trudei zadarnice a lui Sisif și sentimentul penibil, de care vorbeam, este cu atît mai îndreptățit.

Ce este însă sau, mai bine zis, ce a fost „suprarealismul"? Botezat cu un cuvînt din G. Apollinaire și reluînd experiența poetică extremă, de calitate onirică, a lui Gérard de Nerval, a lui Lautréamont și a lui Rimbaud, suprarealismul derivă din pornirea antiacademică și pînă la urmă antiliterară a dadaiștilor. Inițiatorii, Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault etc. au făcut parte mai întîi din mișcarea „Dada",

care ceruse după Rimbaud incendierea tuturor muzeelor. Cum însă mișcarea dadaistă se simțise pe cale să devină ea însăși o formulă de artă, din spirit de consecvență cu sine, s-a autodizolvat, pornirea antiliterară fiind preluată de suprarealiști.

Orientarea acestora, în disprețul ideii de artă, mergea exclusiv la jocul liber de reprezentări din conștiința fiecăruia, joc subconștient (material de viață autentic deci) și joc preliminar față de organizarea reprezentărilor în starea conștientă care implică supraveghere, constrîngere (material deci neautentic). Suprarealiștii de aceea nu „scriau", adică nu prelucrau în vederea operei de artă, ci „transcriau" filmul vieții subconștiente, „dicteul suprarealist", cum i-au spus ei înșiși.

Bineînțeles, sufletul omului fiind liber și autentic mai cu seamă în starea de vis, lirismul oniric, incoerent și halucinant, avea să-i preocupe îndeosebi. Relația de la vis la poezie fusese intuită de mai înainte : în Germania — de la Novalis și Schopenhauer, iar în Franța — de la Gérard de Nerval și de la un poet mai obscur, Saint-Paul-Roux, care, dormind zile întregi din metodă poetică, atîrna de ușă inscripția „Ie poète travaille".

S-ar putea spune că, într-un fel, suprarealismul traduce în plan literar orientarea vitalistă a filozofiei lui Bergson și ceva din ideile psihanalizei lui Freud. Dar suprarealismul nu este o școală de poezie, fiindcă nu l-a interesat niciodată poemul, ci fișa psihologică. Inițiatorii singuri și-au declarat această orientare mai întîi antiartistică, apoi anartistică, trebuind de aceea să părăsească pînă la urmă atitudinea de revoluționari literari pentru aceea de revoluționari sociali (v. Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*, 1930).

Un volum de poezie suprarealistă este tot ce poate fi mai contrazicător cu sine. Tinerii noștri candidați la notorietate au de ales așadar între a fi poeți și a fi suprarealiști.

Interesul ultimilor zece ani de lirism este desigur mai felurit decît s-ar putea arăta cu un singur cuvînt : o statistică impunătcare, o polemică de turburător răsunet public şi oarecum o nouă direcţiune îl fixează, deosebindu-l de ceea ce se cunoştea dinainte.

Statistica poeziei din aceşti zece ani se confundă cu o parte principală a unei activităţi editoriale. E vorba, se înţelege, de Fundaţia pentru Literatură şi Artă, care, prin gustul pentru poezie manifestat de la conducerea ei, a întreprins o întreită acţiune tipografică. Cu un eclectism în totul lăudabil, conducerea acestei originale instituţii a solicitat, fără deosebire de orientări, pe toţi poeţii contemporani cîţi au putut, sau numai au vrut, să-şi cîştige un nume.

Astfel Demostene Botez *(Cuvinte de Dincolo)*, Zaharia Stancu *(Antologia Poeţilor Tineri)*, G. Bacovia *(Poezii)*, G. Gregorian *(La Poarta din Urmă)*, Adrian Maniu *(Cartea Ţării)*, G. Lesnea *(Cîntec Deplin)*, George Silviu *(Paisie Psaltul Spune...)*, V. Ciocîlteu *(Poezii)*, N. Davidescu *(Helada)*, Ion Pcgan *(Zogar)*, N. Davidescu *(Roma)*, Radu Boureanu *(Golful Sîngelui)*, N. Davidescu *(Evul Mediu)*, Ion Minulescu *(Nu sînt ce par a fi)*, Virgil Carianopol *(Scrisori către Plante)*, Adrian Maniu *(Poezii din Carmen Sylva)*, Mihai Moşandrei *(Singurătăţi)*, Cicerone Theodorescu *(Cleştar)*, Ilariu Dobridor *(Vocile Singurătăţii)*, Andrei Tudor *(Amor*, 1926), V. Voiculescu *(Urcuş)*, Ion Pillat *(Ţărm Pierdut)*, Zaharia Stancu *(Albe)*, Al. O. Teodoreanu *(Caiet)*, Mihail Celarianu *(Flori fără Pace)*, Mircea Streinul *(Poeţii Tineri Bucovineni)*, Virgil Gheorghiu *(Tărîmul Celălalt)*, Lucian Blaga *(La Curţile Dorului)*, Octavian Goga *(Din Larg)*, Tudor Arghezi *(Hore)*, Al. Philippide *(Visuri în Vuietul Vremii)*, Otilia Cazimir *(Poezii)*, Camil Baltazar *(Tărîm Transcendent)*, Zaharia Stancu *(Clopotul de Aur)*, Ştefan Baciu *(Căutătorul de Comori)*, indiferent de tendinţe, adică de formaţie şi grup, precum indiferent şi de vîrstă sau

notorietate dobîndită mai dinainte, au fost strînși în aceeași colecție, ca să compună cu toții fizionomia lirică a epocii. Atît de considerabilă apare solicitudinea pentru poeți, din această listă de editură, încît se poate spune că Fundația pentru Literatură și Artă a făcut să dispară definitiv, a istoricizat tipul pletosului cu manuscrisul subsuoară.

Iar dacă, dintre confrații lor tipăriți, lipsesc totuși Ion Barbu și I. Vinea, acestea sînt cazuri strict personale, caz de voită oprire lirică la cel dintîi, de biblicfobie sau numai dezinteres cochet la cel de al doilea, dar, oricum, de îndărătnicie la amîndoi.

Despre fiecare poet tipărit e de spus mai mult decît un simplu cuvînt. Nu aceasta însă urmărește o statistică. Caracterul enumerativ al listei abia dacă îngăduie să menționăm deosebit pe Tudor Arghezi cu *Hore* și pe Al. Philippide cu *Visuri în Vuietul Vremii.*

Poetul *Cuvintelor Potrivite,* în ciuda tuturor acelora care n-au văzut în el decît un demoniac primejdios, ne-a dat în volumul amintit cel mai adevărat lirism religios, cel mai pur, dacă nu chiar singurul în poezia noastră, unde, cînd inspirația religicasă a mai fost încercată, ea s-a transformat fie în atitudine de manifest poetic, fie cel mult într-un total de imagini folcloristice și decorative. Mare poet și singur, la noi mare poet creștin, Arghezi ne apare în *Hore* ca o misterioasă putere de a converti pe profani la religia frumuseții poetice și, în același timp, la frumusețea poetică a religiei : e un poet edificator, ca să ne folosim pentru ortodoxismul nostru de înțelesul catolic al acestui cuvînt.

Cu totul deosebit, Al. Philippide, prin lirismul speculativ ce rezultă din sentimentul personalității proprii răspîndit în acela despre ideea de timp și deci de istorie, cu alte cuvinte prin simțirea procesivității interioare, devenirii prezente și a ipostazelor viitoare, s-a așezat, de asemenea, cu *Visuri în Vuietul Vremii,* în rîndul marilor poeți. Suflul și înălțimea inspirației sînt puterile de taină ale ultimului volum al lui Philippide.

Ar urma acum, negreșit, să trecem la cel de al doilea aspect statistic al activității editoriale ce ne preocupă, la retipăriri. Dar cum am putea sări fără vină peste numele lui Lucian Blaga ? El este prezent în mintea cititorilor de poezie și în cuprinsul celor zece ani cu *La Cumpăna Apelor* și *La Curțile*

Dorului, volume în care mistica, metafizica și folclorul se combină în reprezentări cu totul personale ; am zice atît de personale, încît nu fără riscul de a le scăpa specificitatea am încerca să le sugerăm în cîteva cuvinte, neraportîndu-le la opera de gînditor a lui Blaga. Căci spre deosebire de ceilalți poeți, el susține o construcție de meditații solidare între ele, dintre care poezia este numai o aripă. De aceea, decît a-i diminua însemnătatea cu o frază incompletă de caracterizare, preferăm numai să-l fi menționat în acest fel.

Ideea de a retipări, dintre poeții contemporani, pe aceia deplin cristalizați, a dus Fundația pentru Literatură și Artă la crearea unei frumoase colecții de „ediții definitive". Am putut avea astfel pe Tudor Arghezi *(Versuri),* Matei I. Caragiale *(Opere),* Elena Farago *(Poezii),* Adrian Maniu *(Versuri),* St. O. Iosif *(Poezii),* Ion Minulescu *(Versuri)* și Mihai Codreanu *(Statui, Sonete și Evadări din Sonet),* adică, după cum se vede, o bună parte dintre poeții remarcabili de azi ajunși spre sfîrșitul carierei precum și doi decedați, dintre care unul mai vechi. Cîte n-ar fi de spus despre înzestrarea fiecăruia ? Sîntem constrînși însă, încă o dată, să nu ne oprim decît la Tudor Arghezi și Adrian Maniu.

Ediția definitivă a lui Arghezi cuprinde toată producția sa poetică pînă la *Hore.* Se înțelege că, dintre contemporani, o asemenea colecție nu trebuia să înceapă cu altul. Arghezi, prin *Cuvinte Potrivite, Flori de Mucigai, Cărticică de Seară* și alte bucăți neadunate într-un volum anume, care i-au format ediția definitivă, a pus trăsătura cea mai de seamă pe obrazul liric al epocii sale. Precum am avut un curent eminescian, am avut unul arghezian, și încă de mai nainte ca poetul să fi apărut cu primul său volum, *Cuvinte Potrivite.* Această operă, în forma ei definitivă, reprezintă cea dintîi înnoire masivă, după Eminescu, a lirismului nostru, înnoire de inspirație, de tehnică și valoare în același timp, căci inovații fără susținerea unei valori poetice corespunzătoare, poezia românească mai cunoscuse. Noul puternic temperament a scos poezie de unde estetica nu îngăduia și unde nici nu se credea că poate să existe, din materia groasă și degradată pe care a făcut-o contemplabilă, fie în sine, fie de cele mai multe ori însoțită de stările ei pure și oarecum răscumpărătoare ; iar în al doilea rînd, dacă se poate spune al doilea rînd, a dat limbajului nostru poetic ca și celui în genere literar o vigoare

necunoscută, prin anexarea zonei întunecate de cuvinte, din subsolul dicționarului, realizînd astfel o poezie realistă pînă la demonism, deși nedezlipită de simțirea Dumnezeului creștin, într-o expresie care cuprinde mai toate posibilitățile lirice, fiind cînd eterată, cînd brutală și chiar adeseori argotică.

Cît despre ediția definitivă a poeziilor lui Adrian Maniu, ea reprezintă pe un poet, care, în procesul modernismului românesc, deși îndemnîndu-se mai mult decît trebuia să devină tradiționalist, a jucat unul dintre primele roluri. El a fost la un moment dat al istoriei noastre literare cel mai îndrăzneț inovator, cel mai amuzat și sarcastic antiacademic, dar și cel mai înzestrat dintre tinerii „teribili" dinaintea războiului. Istoria literară îi va recunoaște în primul rînd meritul de a fi educat, prin violență și ironie, gustul public la noutatea care avea să-l modeleze după război. Dar, în afară de aceasta, Maniu este azi un poet al tradiției noastre în ceea ce privește inspirația și al expresiei sumare și viu colorate în felul vechilor icoane zugrăvite pe sticlă.

Evident, nu vom putea, spre a merge mai departe, să lăsăm fără nici un cuvînt marea operă de restaurare eminesciană întreprinsă, în anii din urmă, de Perpessicius. Cu toate că nici colecția, despre care am vorbit pînă acum, și nici caracterul lucrării, care ține exclusiv de sectorul criticii de texte și al istoriei literare, nu ne obligă să ne oprim din drumul nostru, retipărirea poeziilor lui Eminescu într-o ediție specială e un eveniment al anilor care ne preocupă, se înțelege, mai întîi în privința efortului critic care a realizat-o, dar nu mai puțin și al poeziei ultimei decade. Căci dacă un mare poet, cum a fost Eminescu, își are destinul său neîntrerupt în timp, acest destin se susține prin negreșita valoare intrinsecă a operei lui, valoare însă care e și multiplă capacitate de a primi interpretările fiecărei generații de cititori. Retipărirea operei lui Eminescu așadar a dat și va da încă prilej generațiilor cititoare de azi să-și manifeste, pe un text curat, forma adeziunii lor la idealul eminescian de frumusețe. De altă parte, această ediție, între toate și întru totul cea mai demnă de întîiul nostru mare poet, căzînd la un moment dat de slăbire a furioaselor mode lirice, care ne-au bîntuit în ultimii douăzeci de ani, va fi găsit în cumințirea tineretului de azi terenul prielnic de încolțire a unei reclasicizări a inspirației. Și dacă va fi astfel, deceniul în care a fost începută reeditarea își va

fi atras pe deasupra și gloria de a fi restabilit un contact fecund între vremea noastră și exclusiva mare tradiție poetică românească.

În sfîrșit, în al treilea rînd, ca să încheiem cu direcțiile în care Fundația pentru Literatură și Artă a înțeles să meargă în materie de poezie, tinerii poeți necunoscuți sau numai încă nerecunoscuți, au avut la dispoziția lor, ca nicicînd altă dată, un comitet de premiere anuală, pe baza recomandării căruia au putut fi tipăriți de generoasa editură. Vladimir Cavarnali *(Poezii)*, Eugen Jebeleanu *(Inimi sub Săbii)*, Horia Stamatu *(Memnon)* și Dragoș Vrînceanu *(Cloșca cu Puii de Aur)*, în 1934 — Ștefan Baciu *(Poemele Poetului Tînăr)*, Virgil Gheorghiu *(Marea Vînătoare)* și Simion Stolnicu *(Pod Eleat)*, în 1935 — Emil Botta *(Întunecatul April)* și Șt. Stănescu *(Arca lui Noe)*, în 1937 — Aurel Chirescu *(Finister)* în 1939 — Const. Virgil Gheorghiu *(Caligrafie pe Zăpadă)* și Mircea Badea *(Incantații)*, în 1940, toți acești tineri poeți își datoresc întîiul lor volum atenției ce s-a acordat în ultimii zece ani activității spirituale în genere, și poeziei lirice în special. Asupra căruia dintre ei să ne oprim cu un cuvînt mai mult ? Tinerețea toată, nu numai cît se vede reprezentată aici, este atît de promițătoare la întîile manifestări, că fiecăruia dintre cei ce au reprezentat-o anual în ultimul timp i s-ar cuveni mai mult decît o simplă încurajare.

Cu regretul de a trebui să privim și pe acești tineri, care sînt speranța noastră de mai frumos, tot în mare grabă, să menționăm totuși pe autorul deosebit de interesant al *Întunecatului April*. Emil Botta nu este un poet de mari teme lirice. S-ar putea spune că sarcasmul și pînă la un punct intelectualismul îi taie suflul inspirației. Dar ce gust nou pentru literatura noastră are umorul sarcastic și rafinamentul intelectual cînd reușesc de atîtea ori să se combine în poezia sa, după o armonie proprie, cu accentele unei discrete și simple elegii ! În ce fel inedit, nu numai pentru mica noastră literatură, se pricepe totuși acest tînăr poet să-și acopere sentimentul morții cu tonul și reprezentările unei galanterii de amant curtenitor ! Și în sfîrșit, ce aspirație și înălțare pur spirituală către un paradis de fantasme exprimă poeziile sale tipărite de curînd într-o revistă săptămînală !

Dar, ca să știe cineva ecoul întreg, pe care l-a trezit în tineret instituirea comitetului de premiere anuală a tinerilor

poeți, ar trebui să facă parte din acest comitet. Ar vedea atunci că în fiecare an sosesc în vederea premierii între o sută și o sută cincizeci de manuscrise-versuri, cele mai multe noi față de anul precedent. Și este un semn mai mult decît îmbucurător acesta. Căci nepremiații, prin numărul lor, indică în orice caz, într-o bună parte a tineretului, nivelul nobil al unei preocupări dezinteresate. Și, în viața societății noastre, acesta este nivelul către care sîntem datori a tinde fiecare în parte și chiar a lupta ca prin cultivarea artelor să devină, pe cît se poate, public.

La numele noi pe care premiile anuale le-au scos la iveală, este drept să adăugăm, dintre puținele apărute de sub alte teascuri și neispitite de lumina premiului, pe al Anei Luca *(Candelă)* și al lui Marcel Bresliska *(Cîntarea Cîntărilor)*.

Cunoscuta artistă dramatică, Ana Luca, ne-a făcut cu un singur gest două surprize : aceea, mai întîi, de a apărea ca nume nou în poezie, cînd poate că aveam dreptul să nu ne mai așteptăm la așa ceva, iar apoi aceea de a ecoli poezia de tenuități feminine a predecesoarelor sale. În adevăr, noi credem că ea a dovedit, spre deosebire de alte poetese, o intuiție care bate adînc și o artă matură, de la care putem pretinde, dacă nu ne înșelăm în ideea noastră, dezvoltări ulterioare.

Menționabil de asemenea, între poeții tineri ai ultimului deceniu, este și Marcel Bresliska. Avînd curajul sau modestia de a nu-și lua un pseudonim autohton, el ne-a impus măsura unei juste admirații pentru posesiunea deplină a limbii noastre, mai ales în posibilitățile ei de polimetrie, de la versetul-proză din vechile psaltiri pînă la heptasilabul popular, și în coloarea ei arhaică, de bucoavnă, atît de potrivită pentru o parafrazare a *Cîntării Cîntărilor*. Și, cu aceasta, credem a fi terminat cu latura oarecum statistică a interesului manifestat pentru poezie de zece ani încoace și totodată suscitat într-un tineret foarte numeros.

E interesant însă de văzut, pe cît se poate vedea dintr-o aruncătură de ochi, cum s-a ajuns la liberul exercițiu al talentului poetic și la statornicirea acestei libertăți acolo unde talentul a existat. Căci noua chestiune ne va conduce la cel de al doilea aspect al deceniului, despre care vorbim, la aspectul polemic, care a avut ca urmare consfințirea libertății poetului, de la locul cel mai înalt al ierarhiei noastre sociale. Cititorii își aduc aminte desigur de marea vrajbă literară iscată

acum cîțiva ani. Era pe vremea cînd spiritul public, adînc tulburat de politicianism, ieșise cu totul din cumpănă, cînd oamenii și jurnalele trebuiau să fie sau de „dreapta" sau de „stînga", altfel neavînd parcă rațiune să mai existe ; se ajunsese la aberația de a se crede că însăși literatura timpului lucra în spiritul cititorilor pentru consolidarea uneia dintre cele două direcțiuni politice antagoniste. Spiritul partizan făcea ravagii în activități ce nu puteau avea nici o legătură cu politica. Un partid literar de „dreapta" se constituia de la sine și lupta împotriva partidului literar de „stînga". Polemica se ducea în jurul „pornografiei". Era aproape o grozăvie să se fi spus atunci pornograf ; cuvîntul căpătase înțeles de „subversiv".

Acest proces literar, cu foarte numeroase implicații politice exercita asupra cîtorva mari scriitori (un poet, un prozator și un critic) o puternică presiune.

Poetul-pornograf era, firește, Tudor Arghezi, care intrat de curînd în manualele școlare, este și scos fără întîrziere. În același timp însă, deși societatea noastră întreagă, în mod oficial, acoperea pe poet cu oprobriul general, din vîrful ierarhic al intelectualității acestei societăți veneau semne de înțelegere și solidaritate. Critica, deși expresie în primul rînd a societății, a putut astfel să intervină destul de sensibil pentru a se înțelege că nu poetul greșește, ci societatea. Aceasta este desigur o adevărată glorie a deceniului care se încheie cu 1940. Căci a rămas de atunci stabilit, chiar pentru mințile interesat-confuze sau confuze de la natură, că, dacă politica e salutar să fie mai totdeauna „dirijată", poezia trebuie lăsată să se conducă singură, răpindu-i-se altfel însăși putința de a mai exista. Un Tudor Arghezi, căruia i s-a înlesnit păstrarea libertății lui de poet, a putut să-și dezvolte înzestrarea în acel neuitat spectacol de frumusețe eternă din *Hore*, în timp ce doi-trei mediocri cu care fusese asociat în pornografie, liberi fiind și aceștia să facă ce puteau, au pierit pentru totdeauna, înecîndu-se în propria lor mediocritate. Ceea ce înseamnă că alarma puritană, în materie de poezie, e o panică bolnăvicioasă, panică fără obiect, de îndată ce libertatea înalță pe adevărații poeți, iar pe cei mediocri îi extenuează.

Am spus la început că ultimul deceniu de lirism are trei aspecte : unul statistic, altul polemic și al treilea inaugural. S-ar putea zice, cu alte cuvinte, că la suma statistică și la con-

cluzia polemicii puritaniștilor anii din urmă au adăugat o anume orientare lirică, un fel mai omenesc al lirei, o simplificare a expresiei și deci un spor de limpezime. S-a inaugurat chiar o direcție nouă ? Deocamdată, e greu de crezut acest lucru. Dar nu e mai puțin adevărat că poeții tineri, care au înțeles că libertatea de inspirație li s-a asigurat împotriva incompetenților, cît și în contra agitatorilor acestor incompetenți, au început să se mai dezintelectualizeze, să se apropie de inima lor în care unii au redescoperit cîntecul simplu, în sfîrșit să renunțe la bolboroseala pithiacă a primilor zece ani de după război.

Cine ar putea spune că el a aruncat această nouă sămînță ? Lirismul are mișcări proprii, o mecanică internă, care nu se guvernează din afară : prefacerile poetice se săvîrșesc în ascuns și de la sine. Se va vedea numai în viitor dacă ceea ce numim noi noul lirism contemporan va fi avut puterea de germinație, pe care i-am dori-o. Căci ultimii zece ani de poezie pe cît sînt de strîns legați de trecut prin retipărirea poeziilor lui Eminescu și prin edițiile definitive ale poeților consacrați, într-o măsură apreciabilă, dacă nu egală, sînt proiectați și în viitor prin simplicitatea și, ca să zicem așa, cordializarea inspirației lor. Iar prin legătura cu trecutul cît și cu viitorul, acest deceniu liric își afirmă față de cultura românească organicitatea.

I

Printre admiratorii mărturisiți ai marelui poet Charles Baudelaire, de la noi, Al. T. Stamatiad și A. Philippide, primul absorbit în idolatria și absolută și absolutistă de trei decenii a maestrului — iar cel din urmă închinîndu-i-se de mai curînd dar, se pare, după gusturi mai selective, au tipărit două cărți cu însușirea netăgăduită în primul rînd de a face dorit originalul.[1]

Cronica literară franceză, din anul 1836 adăuga, fără alte atențiuni, la repertoriul tipăriturilor cărticica de fantezii, semnată de dijonezul Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*. Era o culegere de proze lirice, cari intenționau, în maniera cînd a lui Rembrandt cînd a lui Callot, să înfățișeze evocativ un ev mediu pictural, întrebuințînd, la francezi pentru întîia dată, poemul în proză drept formulă independentă de artă. Baudelaire se lăcomește pe neobservatul opuscul și, în plăcerea ce trage din lectura lui, concepe ideea cărții sale *Petits Poèmes en Prose*. Spre deosebire însă de model, care pasteliza trecutul în misticitatea lui gotică, poetul parizian se aplică modernității raționalizate pînă la uscăciune, cu dorința de a o exprima nu pictural, ci muzical, deși în proză. (Mă întreb în treacăt: cît ar fi avut de cîștigat atît Aloysius Bertrand cît și Baudelaire dacă și-ar fi schimbat întîmplător între ei mijloacele de evocare?) Într-adevăr, în *Dedicația-Prefață* către Arsène Houssaye, găsim faimoasa întrebare: „Cine este acela dintre noi care, în zilele sale de ambiție să nu fi întrevăzut minunea unei proze poetice, muzicală deși fără ritm

[1] Al. T. Stamatiad reunește mai vechi traduceri din *Petits Poèmes en Prose*, a căror întîie ediție apare în 1912 (Tip. Poporul, Buc.), dar și mai noi *Cugetări și Impresii*, trase din *Oeuvres Posthumes, L'Art Romantique, Letres* și *Les Paradis Artificiels* pentru o primă ediție în 1927. (Ed. Salonul Literar, Arad) — sub titlul general *Pagini din Baudelaire*. (Ed. Adeverul.)

și fără rimă, destul de mlădioasă, dar și destul de ruptă, astfel încît să se potrivească fie pornirilor lirice ale sufletului, ondulațiunii visurilor, fie trezirilor brusce ale conștiinței ?" Al. T. Stamatiad, în versiunea sa, mi s-a părut a ține socoteală peste măsură de dezideratul lui Baudelaire, al acelei proze fluente și muzicale, fără a o întregi după trebuință cu timbrul energic. Așa încît unde originalul vădește intențiunea de plastic, Al. T. Stamatiad stăruie în a urmări numai puritatea sonică a cuvintelor românești. Iată : „Depuis nombre de jours, nous pouvions contempler l'autre côté du firmament et déchiffrer l'alphabet céleste des antipodes" *(Déjà)* devine sub penița lui Al. T. Stamatiad : „De sute de zile pluteam între cer și apă, de sute de nopți numai stelele ne țineau tovărășie". Oricît ar fi urmărit traducătorul transparențele muzicale, asemenea devitalizări ale textului sînt neîngăduite. Să sperăm că aceleiași obsesii melodice se datorește deopotrivă aplecarea constantă la Al. T. Stamatiad de a transpune o exprimare rafinată și de sugestie într-o curentă limbă românească. Iată : „Décidément c'est là qu'il faudrait demeurer pour cultiver le rêve de ma vie" *(Les Projets)* îmbracă în traducere termeni de ucigătoare proprietate : „Hotărît în acest peisaj ar trebui să trăiesc cu iubita mea" ; sau : „...le printemps agitait son encensoir jusque dans les cimetières" *(Laquelle est la vraie ?)* se prozaizează cumplit prin : „Primăvara își răspîndea parfumul pînă și prin cimitire". Cu multă sfială, îmi permit să cred că, în citatele de mai înainte, originalul este radical operat de conținutul artistic. Și, ca o ultimă libertate, ce îmi iau față de frumoasa și crîncena statornicie în admirația lui Baudelaire a lui Al. T. Stamatiad, voi adăuga faptul de neînțeles al omiterii unor întregi pasagii în traducere. Astfel din prefață lipsește interesantul parentez referitor la faima lui Aloysius Bertrand, din *Geamgiul* poetul nostru elimină, fără nici o rațiune posibilă, aproximativ douăzeci de rînduri (ed. Tallandier), din *Déjà* două linii, din *Le Gateau* alte nouă și tot astfel mai departe. Își poate cineva, oricine ar fi, îngădui a corecta pe marele poet ?

Partea din urmă de *Cugetări și Impresii* a *Paginilor din Baudelaire,* cu titlul propriu *Sufletul lui Baudelaire,* este alcătuită cu scopul de a se prezenta chipul abstract al poetului în șasezeci de pagini mici : un Baudelaire portativ. Al. T. Stamatiad, comprimînd opera de cugetare a poetului în două sute

douăzeci și șase de maxime, a făcut fără îndoială un serviciu nepreţuit epocii noastre improprie la studiu prin nervozitate. Găsesc numai că devotarea lui Al. T. Stamatiad gloriei postume a maestrului în ţara noastră trebuia poate, printr-un complement de informaţie, să distingă în teoria poeziei ceea ce aparţine lui Baudelaire de ceea ce este al americanului Edgar Poe. Astfel reflexiunile 22, 79, 87 și 119 din capitolul *Poezie, Literatură, Critică* reproduc cuvînt cu cuvînt fragmente din paginile 20, 22, 23 etc. ... ale *Principiului Poetic* de Edgar Poe în traducerea Lalou *(Trois Manifestes,* edit. Kra). Se ştie îndeobşte, de cînd Paul Valéry a dovedit-o, că Baudelaire, în ceea ce priveşte estetica poeziei, cita pe poetul american afirmînd că, spre a nu se repeta, se citează pe sine. Marea sa glorie de azi, în definitiv, se poate dispensa fără nici un prejudiciu de anumitul mod de a concepe poezia al poetului american. De aceea, pentru puritatea acestei glorii printre noi, arătatele maxime nu mai trebuiau traduse. Cu această singură obiecţie, găsesc că Al. T. Stamatiad binemerită de la noi și pentru a doua parte a cărţii sale.

II

Poet el însuși dintre cei adevăraţi, și totuși iubitor sincer al poeziei altora, Ion Pillat este tocmai de aceea în primul rînd un admirabil exemplu de camaraderie literară. Căci împotriva regulei după care poeţii lirici, închiși în cultul propriu, trăind adică numai din afirmaţia de sine, nu se încălzesc de simpatie pentru aspiraţiile poetice ale confraţilor, el a putut să se simtă disponibil sufletește de atîtea ori, căutînd să înlesnească destinul literar al cîtorva contemporani foarte feluriţi în natura lor. Numai aşa se înţelege cum Pillat, cu toată abundenţa materială a operei sale, a găsit în sine și ceea ce era necesar pentru ca un poet lăsător, dar unic, cum este G. Bacovia, să nu lipsească, încă din 1916, din librării și pentru ca alţii, de asemenea fără nici o grijă de apariţia în volum, cum a fost T. Arghezi pînă la 1927 și cum a rămas pînă azi I. Vinea, să se afle colecţionaţi, din vremea fiecăruia de modestă periodicitate, în sertare sigure. Iar dacă ştim că nici o asemănare cu sine nu-l atrăgea spre aceștia, e limpede că Pillat

participa la scarta confraților din îndemnul celei mai nobile camaraderii, conduită care ne vorbește îndeosebi despre o etică scriitoricească superioară, în numele căreia un poet nu va fi niciodată lăudat peste măsură.

Solicitudine remarcabilă a manifestat el și pentru confrații străini de mai pretutindeni. Și tot fără interesul ascuns al vreunei afinități, care să-l facă a se iubi în alții, acest poet generos ne-a prezentat într-o serie de conferințe publice pe Goethe, Hugo, Yeats, Baudelaire, Hofmannsthal, Valéry, Rilke, Claudel, Whitman, Jammes, George, Romains, Sandburg, Péguy, Robinson etc. (v. *Portrete Lirice*, 1936), pe care, pe unii dintre ei ca și pe alții nenumiți, s-a ostenit să-i cunoaștem chiar în versiune românească. Nimeni din generația de scriitori a lui Pillat nu s-a depășit cu interesul pentru opere străine, traducînd atît de mult ca el. Și cu astfel de traduceri, care n-au pornit din nici un simțămînt de rudenie, neîntreținute adică de dragostea indirectă de sine, ne aflăm fără îndoială în fața unei minunate purtări literare, asupra dezinteresului căreia ne place să atragem atenția.

Este drept că gustul, cu așa de frumoasă semnificație, ce are Pillat pentru traduceri ar putea fi explicat mai din scurt prin considerațiuni care țin de natura talentului său. Critica noastră a ajuns în privința operei lui Pillat la o concluzie neîndoioasă : fără o diversitate prea mare de măsuri, ea vădește, ca plăcere și facultate principală a autorului, corectitudinea formală ; rămînînd încă departe de arta inginerească, poetul nostru întrebuințează totuși rigla și compasul în vederea simetriilor sale ; aspiră la perfecțiunea versului, pe care o și realizează mai ales în tipul versului de patrusprezece silabe ; cea mai mare parte a producțiunii sale lirice e un lung, răbdător și nobil exercițiu formal ; iar dacă Pillat este cu toate acestea un poet de preț nu numai în volumul *Pe Argeș în Sus* (1923), în care puterea lirică intră în echilibru cu iscusința de a versifica, dar și în celelalte volume, aceasta o datorează științei prozodice, fiind cunoscut azi că, după cum inspirația poetică duce la versuri perfecte, artizanatul formal poate suscita la rîndul său starea de poezie. Dar fără nici o grijă de ceea ce s-ar mai putea spune în această chestiune, fapt este că Pillat reprezintă la noi interesantul caz de mai mare

capacitate versificantă, decît lirică : e poetul nostru cu cel mai mare număr de versuri disponibile. Atît de mult i-au prisosit metrii în cariera sa, încît din surplusul lor a alcătuit cel puțin volumul *Poeme într-un Vers* (1936). Așa stînd lucrurile, ce era mai firesc decît ca un talent formal să-și angajeze disponibilitățile în traduceri ? În însăși structura personalității artistice a lui Pillat se ascunde un destin paralel de traducător, independent oarecum de idealul poetic personal, pe care își îngăduie de multe ori chiar să-l contrazică.

Și astfel s-a putut întîmpla acest lucru incredibil, despre care ne vom ocupa acum, și anume că un poet, cum este Pillat, pornit din bucolica și idilismul lui Alecsandri și atins numai de ușoara melancolie horațiană a timpului ireversibil, a ajuns să traducă pe însuși poetul modern al metropolei cosmopolite, sufletul cel mai sucit și răsucit în drame de conștiință — pe Baudelaire.

Din poetul francez al înăcrelii urbane și al propriei sale naturi angelice căptușită de demonism au mai tradus la noi Alexandru Westfried *(Fleurs du Mal — Tălmăciri,* cu o prefață de Tudor Arghezi, 1932), Al. T. Stamatiad *(Pagini din Baudelaire : Cugetări și Impresii — Poeme în Proză — Desenuri — Manuscrise — Autografe,* 1934) și Al. A. Philippide *(Flori Alese din Les Fleurs du Mal,* 1934). Traducătorii fără volum sînt mai mulți, dar nu-i menționăm aci, rezervîndu-ne să-i numim într-un studiu anume care va urmări procesul de infiltrație al operei lui Baudelaire în literatura noastră, fie sub formă de traduceri, fie — de influență lirică. Nici pe Westfried, deși cu volum, nu l-am fi numit, după cum n-am numit nici pe A. Luca, autor al unei mici cugeleri de *Poeme în Proză* (colecția *Lumen,* f.d.), atît ni se pare de neînzestrată traducerea sa, dacă nu s-ar fi bucurat de prefața amicală, dar nemeritată a lui Arghezi. Cum a putut Arghezi, de la care noi încă așteptăm versiunea românească a *Florilor Bolnave,* după modelul de putere al neuitatei *Prefețe (Cugetul Românesc,* 1922), să aprecieze atît de binevoitor sforțarea fără rezultate a lui Westfried, e pentru noi de neînțeles.

Despre Al. T. Stamatiad ca traducător al lui Baudelaire am scris în paginile anterioare. Am arătat acolo, întemein-

du-ne afirmațiile pe texte, că prozele marelui poet francez, traduse în românește, au fost destul de încercate și ele. Principiul muzical, din care izvorîseră în originalul lor, devenise în traducere cu totul exclusivist, eliminînd orice altfel de mijloace evocative ; mai exact vorbind, limbajul întrebuințat de traducător, fiind silit să se muzicalizeze peste măsură, se dematerializase, devenise abstract, adică nepoetic. Operația de devitalizare a originalului reușise pe deplin. Iar în afară de aceste mici observări, reprobam cum se cuvine anumite omisiuni voite pe care Stamatiad le făcuse, în cuprinsul poemelor traduse, după criterii personale, fără să trecem însă cu vederea peste meritul lui de vechi, înverșunat și chiar fanatic credincios al cultului baudelairian, la noi.

Despre rezultatele obținute de Al. A. Philippide ca traducător al aceluiași poet, de asemenea ne-am pronunțat la timp. Era dintr-o dată evident că autorul *Aurului Sterp,* cel puțin în privința poemelor *O Călătorie în Cythera, Albatrosul, Frumusețea, Balconul, Stîrvul* și *Potriviri (Correspondances),* lucrase în adevărate echivalențe verbale românești, surprinzînd chiar specificitatea lirică a textului original. Aceste traduceri „reprezintă cu fidelitate, scriam atunci, momentele respective de simțire, într-o exprimare pe care cu oarecari aproximații — poate — ar fi ales-o însuși Baudelaire, român fiind". Găseam totuși, că, în general, traducătorul izbutise cu deosebire în bucățile de lirism infuz, adică în acelea de o mai bogată exterioritate, în cele simbolice, dar fără să se mențină la același nivel în cele direct sau fluent lirice ; că adesea, din neobservare, sentimentalizase pe alocuri pe acest poet dușman al romanțioșilor, punîndu-l să se exprime în „doruri" și „fioruri" ; și că, în sfîrșit, Philippide a tradus numai din latura satanică a operei lui Baudelaire, neprezentîndu-l, așadar, cititorului român în întregimea sa morală, care e făcută și din sfințenie catolică. Această ultimă obiecție ne exprima mai mult părerea de rău personală că un traducător atît de meșter nu propagase la noi cu talentul său și partea de suavitate și sfințenie a unei opere, care era cunoscută numai ca morbidă, abjectă și demonică.

O astfel de greșeală critică, în examinarea premergătoare a unei opere, care era cunoscută numai ca morbidă, abjectă,

Actualitatea lui Baudelaire, cuprinsă în volumul citat mai sus de *Portrete Lirice,* se vede limpede că el a reflectat, mai înainte de a traduce, la dubla înfățișare a poetului francez, la oscilările lui între Dumnezeu și Lucifer — în ordinea teologală, între doamna Sabatier și Jeanne Duval — în ordinea erotică ; Pillat a reflectat, la antinomia structurală a poetului, fie singur, fie ajutat de un Gonzague de Reynold care formulează paralelismul dintre *Florile Bolnave* și *Divina Comedie,* de un Stanislas Fumet, care descoperă în opera lui cele mai patetice „chemări" ale Divinității din toată poezia lirică franceză a secolului al XIX-lea, sau de un Jean Royère, care îi arată puterea aceluiași misticism catolic. Așa că traducerea lui Pillat era de așteptat să întregească, din acest punct de vedere, pe cele anterioare. Și chestiunea interesează publicul românesc cu atît mai mult cu cît Constantin Stelian anunță că va întocmi în curînd cartea de traduceri *Florile Răului* — „prezentare antologică a volumului complet". Sîntem astfel siguri că, după citirea antologiei lui Stelian, Baudelaire nu va mai apărea nimănui ca sperietoare a cercurilor educative, ci va străluci și în toate aspirațiile curate ale conștiinței sale osîndite la păcat ; cititorii în românește ai poetului vor înainta în cunoașterea lui.

Din ce îndemn a pornit traducerea lui I. Pillat ? Ne-o spune traducătorul singur : „Această culegere de tălmăciri din Baudelaire își găsește obîrșia, dar și justificarea, în rîvna de a împămînteni și la noi opera marelui poet al sufletului european. Ea mai izvorăște și din dorința de a încerca puterile plastice și posibilitățile muzicale ale graiului și versului românesc, în strădania lor să reclădească în alt material, dar într-o formă cît mai apropiată, catedrala atotcuprinzătoare cu care ne place să comparăm arhitectura tainică și armonia secretă a poeziei baudelairiene. Deși ne dăm seama că *Les Fleurs du Mal* constituie un tot organic — cam în felul *Divinei Comedii* a lui Dante sau a *Testamentelor* lui Villon — n-am urmărit o traducere a cărții întregi. Ne mulțumim să propunem cititorului de versuri românești, ca și îndrăgostitului de poezie franceză, un buchet de patruzeci și cinci bucăți lirice, care cu excepția numai a trei din ele, *La Servante au Grand Coeur ..., A une Dame Créole* și *La Rançon* nu-și găsiseră încă

tălmăcitor. Le oferim ca un exercițiu de echivalențe poetice, cu credința de a contribui la soluția unei probleme, care de cîtva timp ispitește pe mulți poeți, din cei mai buni, și cu nădejdea de a înteți și la alții inițiative asemănătoare, fericite pentru mlădierea expresiei și îmbogățirea versului românesc".

Ceea ce îl interesează îndeosebi pe Pillat este, desigur, ceea ce repetă : să încerce „puterile plastice și posibilitățile muzicale ale graiului și versului românesc", sau să facă „un exercițiu de echivalențe poetice", sau să contribuie „la soluția unei probleme", să provoace „inițiative asemănătoare, fericite pentru mlădierea expresiei și îmbogățirea versului românesc." Îl interesează, dar, o chestiune pur tehnică. Surprinde acest lucru pe cineva ? Nu, deoarece poetul nostru se așază în chiar natura talentului propriu — talent formal. Și de aceea anumite neobservări, dizarmonii sau dificultăți la un virtuos ca Pillat izbesc mai neplăcut decît la alții. Strofa întîi din *Causerie :*

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose !
Mais la tristesse en moi monte comme la mer,
Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose,
Le souvenir cuisant de son limon amer.

devine în traducere :

Ești cer de toamnă, mîndru și limpede și roz !
Dar întristarea urcă în mine ca o mare,
Și-mi lasă, cînd se scurge, pe buză drept moloz,
Mîlită amintire, înnisipări amare.

Versurile 3 și 4, trecînd peste acel „moloz", născocit de traducător în vederea rimei, sînt de cea mai urîtă dificultate și dizarmonie. *La Prière d'un Païen* începe cu versurile :

Ah ! ne ralentis pas tes flammes ;
Réchauffes mon coeur engourdi,
Volupté, torture des âmes !
Diva ! Supplicem exaudi !

care în românește sună astfel :

Ah ! flăcările nu-ți opri ;
În inimă să-mi lași căldură,
O, voluptate ! o, tortură !
Diva ! Supplicem exaudi !

Să lăsăm deoparte versul 2 care nă păstra nimic din puterea celui franţuzesc ; dar pentru ca „opri" să rimeze cu *„exaudi"*, aşa cum pare a fi vrut Pillat, cuvîntul latinesc trebuie să-l pronunţăm ca francezii : egzodì (rima din textul original este *„engourdi")*. Tot aşa, adoptînd pronunţia franceză, poetul nostru ortografiază titlul comediei *Heautontimorumenos* a lui Terenţiu, care este şi titlul unei poezii a lui Baudelaire, cu totul curios : *Heotontimorumenos.*

E şi oarecare grabă inexplicabilă uneori. Primele versuri din *Paysage* sînt acestea :

> Je veux, pour composer chastement mes églogues,
> Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,
> Et, voisin des clochers, écouter en rêvant
> Leurs hymnes solennels emportés par le vent.

Graba le preface în :

> Vreau, ca să pot compune, cast, versurile-eglogii,
> Să stau întins sub ceruri la fel cu astrologii,
> Şi-aproape de clopotniţi, s-ascult tăcut, visînd,
> Solemnele lor imnuri răpite lin de vînt.

Versul 1 nu e posibil ; modelul francez îl arată ca incult, vrem să spunem — colţuros, barbar ; versul 2 e tradus fără raportare la intenţia poetului de a-şi petrece noaptea într-o mansardă, intenţie exprimată în alte versuri de mai jos ale poeziei şi care, numai această intenţie, face cu putinţă comparaţia „cu astrologii" ; versul 3 cu „s-ascult tăcut, visînd", după o regulă franţuzească e cacofonic ; iar versul 4 îşi nimiceşte posibila frumuseţe cu împreunarea nefericită a două idei contrazicătoare : „răpite lin". Cu ştiinţa sa de a versifica, ce nu putea face Pillat, dacă nu se grăbea ? Orice condei, oricît de inexpert, poate pune oarecare armonie în aceste versuri, făcînd modificări de bun simţ. De exemplu, în loc de incultul „Vreau, ca să pot compune, cast, versurile-eglogii" — mai armoniosul „Să pot compune, caste, măsurile eglogii" ; în loc de aproximativul „Să stau întins sub ceruri la fel cu astrologii" — mai fidelul „Dormi-voi, mai aproape de cer ca astrologii" ; în loc de cacofonicul „Şi-aproape de clopotniţi, s-ascult tăcut, visînd" — mai cuviinciosul „Vecin cu mari clopotniţi, voi asculta visînd" ; şi în sfîrşit, în loc de ilogicul „Solemnele lor imnuri răpite lin de vînt" — mai firescul „Solemnele lor

imnuri răpite-n zbor de vînt". Încît, am dobîndi cu multă ușurință :

Să pot compune, caste, măsurile eglogii,
Dormi-voi, mai aproape de cer ca astrologii,
Vecin cu mari clopotniți, voi asculta visînd,
Solemnele lor imnuri răpite-n zbor de vînt.

Acea religioasă prosternare în fața, probabil, a doamnei Sabatier :

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornements de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Que séparent mes bras des immensités bleues.

capătă în grabă forma de nerecunoscut :

Te-ador asemeni vastei bolți nocturne,
Vas de tristețe, mare taciturnă,
Și te iubesc, frumoaso, cu-atît mai mult că pieri,
Că îmi apari în noapte drept tainic giuvaer,
Că-n rîset depărtarea o știi statornici
Ce îmi desparte brațul de-albastrele stihii.

Puternica strofă din *Le Guignon :*

Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon coeur comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres

trece în românește :

Fugind de gropile slăvite,
Spre-un cimitir necunoscut,
Pe darabane învelite,
Îmi bate inima tăcut

Într-altă privință, Pillat traduce cînd prea literal, cînd prea liber. Astfel versul „J'aime le souvenir de ces époques nues", care este și titlul bucății respective, sună în românește „Mi-e dragă amintirea acestor vremuri goale" ; „goale" lîngă „vremuri" înseamnă „vremuri deșerte, pustii", cum n-a vrut

Baudelaire să înțeleagă ; în orice caz „vremuri goale" nu sugerează ideea de goliciune trupească a oamenilor primitivi, pe care o cere poezia.

În *La Vie Antérieure* poetul își reamintește că a trăit altă dată în sudul greco-latin, pe marginea Mediteranei :

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégné d'odeurs,

Qui me refraichissait le front avec des palmes
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.

Terțetul 2, în traducere, are o libertate care îi denaturează înțelesul :

Îmi răcoriră fruntea cu frunze largi de palmă,
Avînd unica țintă să scormone adînc
Durerea rarei taine ce mă făcea să plîng.

Cu toate că nici „țintă" nu ni se pare a reda „soin" care e mai delicat, ne oprim numai asupra cuvintelor să „scormone adînc". Alta este nuanța textului francez : „approfondir" în sensul de „a afla", și nu de „a adînci", „a scormoni" sau „a întărîta". Sclavii nu puteau avea ca „grijă unică" sadismul de „a scormoni" rana stăpînului lor, ci de a-i afla „taina dureroasă care îi da lingoare", pentru a i-o alina sau a i-o afla pur și simplu.

În *Châtiment de l'Orgueil*, Baudelaire întrebuințează cuvîntul de „doctor" potrivit etimologiei lui ; Pillat traduce „doctor" (medic ?), deși trebuia evident „cărturar" sau „învățat".

„Les hanches de l'Antiope" din *Les Bijoux* devin „cosița Antiopei".

Adresîndu-se unei curtezane, Baudelaire scrie : „Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle", iar Pillat traduce : „Ți-ai pune universul întreg în bătătură". „Ruelle" însemnează, evident, „străduță" și de la stradă pînă la curte e puțin ; pînă la „bătătura" țărănească e însă ceva mai mult ; dar „ruelle" mai însemnează și locul dintre marginea patului și perete și mai însemna, în Franța secolului al XVII-lea, locul din dormitor, unde femeile nobile obișnuiau adesea să invite pe cîte cineva, înainte de a se coborî din pat. Aceasta înțelegea Baudelaire

prin „ruelle", cînd se adresa acelei curtezane, înțelegea „lîngă pat", dar nu în „bătătură" !

În sfîrșit, pentru poetul francez, mîorlăitul cotoiului său din *Le Chat* îl bucură „comme un philtre", ceea ce pentru Pillat este „...ca o beteală" ; „à l'abri des ombreuses retraites" din *A une Créole* se traduce prin „...în taină de tînără umbrire" ; „...L'Amour dans sa guérite" din *Sonnet d'Automne* este „Amorul din gheretă", ceea ce nu exprimă de loc „ascunzișul" unde stă Amor și nu Amorul ; „La conscience dans le Mal" din *L'Irrémédiable* dă în românește „Tu, cunoștință în Păcat" în loc de „conștiință" ; tot „Amorul" numește Pillat și „Iubirea creștină", iubirea aproapelui din *La Rançon* etc. Impresia generală este de grabă și e gravă pentru artistul consumat al versului, despre a cărui traducere vorbim.

Noi știm că a traduce este tot atît de dificil lucru cît și a crea, dacă nu mai mult. Croce, în ultima sa lucrare, *Poesia* (1937) nici nu crede că un poet poate fi tradus. Aceasta — în condițiuni optime, cînd și traducătorul este nu numai un poet adevărat, dar dispune chiar de o sensibilitate consonantă. Ce să se mai zică de cazul cînd poetul tradus și traducătorul nu se ating nici într-un punct al creației lor ? Unul — urban, realist, putrid, satanic și angelic în același timp etc. ; iar celalt — bucolic, domestic, sensibilitate convenabilă, fără drame de conștiință etc. Pillat, cu traducerile din Baudelaire, a încercat o aventură foarte îndrăzneață.

Dar drept este că ultimele poezii din volum mai răscumpără pe cititor de cîte poate observa la celelalte. *Heautontimorumenos, Priveliște* (jumătatea a doua), *Soarele, Sfîrșit de Seară, De Dragul Minciunii, Bătrînei Slujitoare, Alegorie* și *Visul Unui Curios* sînt traduse atent și mai cu răbdare. Iată, de exemplu, *La servante au Grand Coeur :*

Bătrînei slujitoare de care-ai fost geloasă,
Și care-și doarme somnul umil sub iarba joasă,
S-ar cuveni să-i ducem în dar cîteva flori.
Cei morți, și ei sărmanii, își au durerea lor,
Și cînd brumarul suflă, rupînd din crengi uscate,
Lung crivățul său jalnic prin marmure surpate,
Ei judecă pesemne că viii sînt ingrați
Să doarmă la căldură cum fac, împăturați,
Pe cînd cadavre roase de negre reverii,
În pat făr' de tovarăș, nemaiputînd grăi,

Schelete vechi muncite de viermi, de ploi pătrunse,
Simt iernile trecute tot picurînd ascunse,
Cum veacul li se scurge, cum nimeni n-o să vie
Să schimbe zdreanța prinsă de piatra lor pustie.

Cînd șuieră căminul și cîntă, de-nserează,
Dacă-aș vedea-o, calmă, pe scaun că s-așează,
Dacă-ntr-o noapte-albastră și rece de Ghenar,
Pitită aș găsi-o în camera mea iar,
Tăcut venind, din fundul culcușului etern,
Copilul să-l vegheze cu ochiul ei matern,
Cucernicului suflet ce i-aș putea răspunde
Privind cum lasă lacrimi orbitele-i profunde ?

Rămînem dar la aceeași admirație inițială pentru I. Pillat, care de-a lungul carierei sale a înțeles să celebreze de două ori Poezia : o dată în versurile proprii, iar a doua oară în numeroasele traduceri ce a făcut chiar din poeți deosebiți cu totul de el.

III

Între poeții străini, care au modificat sensibilitatea noastră literară mai mult, Baudelaire stă în frunte. Influența lui la noi poate fi urmărită pe o perioadă de cel puțin cincizeci de ani. De la *Literatorul* lui Macedonski, din 1880, pînă la revistuțele cu totul tinerești și deci „revoluționare" din zilele noastre, poeții din marginea oficialității literare au stat în chipuri diferite sub puterea acțiunii artistice a marelui confrate. Unii și-au însușit atitudinea lui de frondă față de cuminția temelor tradiționale ; alții — numai gestul care trebuia să însemneze voința de noutate ; iar cei mai mulți — felul de viață antisocial, deși în mijlocul societății.

Dintre toți, numai T. Arghezi a ajuns pînă la miezul nutritiv al poeziei sale, miez deopotrivă de dulce și amar în același timp, în gustul căruia e parcă o dezbatere nepotolită de miresme și duhori ; opera lui arată limpede atingerea a doi mari poeți, dintre care unul descoperă în celalt pe singurul său semen în robia către Dumnezeu și Satan. În afară de Arghezi, mai toți poeții noștri influențați de Baudelaire au suferit această influență în mod indirect.

Ar fi fost firesc ca noi să avem mai întîi poeți baudelairieni și numai apoi simboliști. S-a întîmplat însă altfel : am avut mai întîi simboliști, simbolarzi și tot felul de coborîtori din generația franceză de la 1885, pentru ca prin aceștia să ajungem la Baudelaire. Dar fapt este că am ajuns.

În general, influența unui mare poet, putînd fi rodnică, este și păgubitoare. Nu vorbim de paguba literaturii influențate, ci de aceea a poetului care, ținînd sub puterea sa pe alții mai mult timp, decade el însuși din interesul pe care l-a trezit la început. Baudelaire n-a cunoscut această scădere de interes, deși a fost contrafăcut la noi pe o scară foarte întinsă. Dimpotrivă, cînd imitația a încetat, vechea fervoare s-a manifestat din nou, poate chiar mai puternic, mai adevărată : au început să apară traducătorii.

Poetul de la care se aștepta pe drept cuvînt traducerea, întîrziind, s-a pornit versificatorii și poeții de toată mîna. A fost un noroc că printre ei, un poet de înzestrare recunoscută, cum este Al. Philippide, a încercat și el o versiune românească a poetului parizian. Nu poate fi uitat de asemenea nici Ion Pillat. Dar Philippide este cel căruia limba noastră îi datorește meșteșugul rar de a o fi făcut să primească vibrația cu totul specifică a poeziei baudelairiene. Deși sînt cîțiva ani buni de cînd el și-a tipărit volumul (*Flori Alese din Les Fleurs du Mal*, 1934), cine a putut uita totuși, printre atîtea altele, acea traducere a poeziei *Voyage en Cythère* ?

Curajul lui Philippide de a se apropia ca traducător de Baudelaire era nespus de mare ; mai mare însă, date fiind rezultatele admirabile obținute de el, avea să fie curajul acelor traducători care se hotărau să-l urmeze. Lazăr Iliescu face parte dintre aceștia.

Spre deosebire de Philippide, Lazăr Iliescu e un poet oprit, care a continuat să-și exerciteze talentul, de multă vreme numai în traduceri. Am spune că îl însuflețește pasiunea poeziei, pasiune curată pe care n-o întunecă ușor, ca la atîția alții, propria-i vanitate, dacă n-ar fi mai adevărat că atingerile sale cu poeții, din care traduce, provin dintr-un nobil amatorism, dintr-o cochetărie cu dezinteresul artistic, din ideea de lux.

Dar oricum ar fi, care sînt rezultatele lui ? El arată mai întîi o frumoasă îndrăzneală. Nu numai pentru că vine, și nu șo-

văie, după Philippide ; dar pentru că traduce din Baudelaire unele poeme, cum sînt *Châtiment de l'Orgueil, A une Madone, De Profundis Clamavi* etc., a căror frumusețe ni s-a părut pecetluită pentru totdeauna, ea aparținînd ermetismului spiritului catolic intransmisibil în limba unui popor ortodox, iar altele, cum sînt *L'ennemi, Remords Posthume, Que diras-tu ce soir..., Le Beau Navire* etc., în care totul e numai timbrul grav, tonul de spovedanie pe întuneric, calitatea fluentă a lirismului pur. Din categoria celor din urmă, iată, spre pildă întîia strofă din *Que diras-tu ce soir... :*

Tu inimă stingheră, ce îi vei spune oare
Diseară ? Ce vei spune tu, suflet ofilit,
Preabunei, preafrumoasei, preascumpei tale, care,
Privindu-te, divină, din nou te-a înflorit ?

(Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire,
Que diras-tu, mon coeur, coeur autre fois flétri,
A la très belle, à la très bonne, à la très chère,
Dont le regard divin t'a soudain refleuri ?)

Cît privește acele poezii care aparțin exclusiv sensibilității catolice, identificată ca atare chiar în Franța destul de tîrziu de către G. de Reynold, Stanislas Fumet, Jean Royère etc., traducătorul nostru face tot ceea ce ar fi cu putință oricui ca să elibereze din sunetele limbii franceze inspirația religioasă. Aceste traduceri însă nu vor fi gustate, oricît ar fi de reușite, decît de cititorii orientați mai dinainte asupra lirismului catolic din Baudelaire, de aceia dintre cititorii care, avînd în minte textul francez cînd străbat traducerea, pot scoate semnificația poetică din acest fel de text bilingv. De aceea găsim că citatul nu este în nici un fel edificator, deși păstrăm convingerea că Lazăr Iliescu ne-a dat cele mai bune traduceri din poeziile de inspirație catolică.

Ne grăbim însă a spune că el este atît de stăpîn pe sine, încît nu se sfiește să traducă din nou anumite poeme care au mai fost traduse de nimeni alții decît de Philippide și Arghezi înșiși. Acesta e cazul cu *La Mort des Amants* (trad. de Philippide) și cu *L'Albatros* (trad. de Arghezi). Cu toate acestea, Lazăr Iliescu, chiar în împrejurări atît de dificile cum le bănuiește oricine, cîștigă dreptul de a i se recunoaște merite deosebite.

Vom reproduce *Albatrosul*, fiind mai cunoscută :

Ca să-şi mai treacă vremea, corăbieri pe mare,
Prind albatroşi, mari păsări, tovarăşi blînzi şi buni
Ce-i însoţesc pe ape, urmînd cu nepăsare,
Corabia, deasupra amarelor genuni.

Dar cum i-au pus pe punte, îndată pot să vadă,
Cum regii înălţimii, stîngaci şi temători
Îşi lasă jalnic aripi mari, albe să le cadă,
Ca nişte vîsle grele, pe lîngă trupul lor.

E slab şi bleg drumeţul ce străbătea Înaltul !
El, altădată mîndru, ce caraghios şi şters !
Unul îl necăjeşte cu pipa şi un altul
Se strîmbă ca beteagul ce şchioapătă în mers.

Poetul e asemeni cu Domnitorul zării :
Nu-l sperie furtuna, arcaşii nu-l lovesc ;
Dar, surghiunit pe lume, în mijlocul ocării,
Aripile-i imense, în mers, îl stingheresc.

Ar trebui, de asemeni, să reproducem şi prefaţa *(Au Lecteur)*, pe care, cu toate că se mai cunoaşte din traducerea magistrală a lui Arghezi nimic n-o întunecă. Vom lăsa însă cititorilor plăcerea de a o căuta şi de a vedea singuri, găsind-o, că îndrăzneala ultimului traducător e temeinic susţinută.

Dacă la ceea ce am observat pînă acum, cu privire la volumul întreg, adăugăm că Lazăr Iliescu a avut perspicacitatea de a nu acoperi cu imagini proprii acele porţiuni nude, oarecum scheletice, atît de caracteristice versurilor originale precum şi limbii franceze, în general, îl putem considera în toată libertatea alături de Al. Philippide, în calitatea, care îi este titlu, de traducător al lui Baudelaire.

Credem chiar că este cazul să se regrete, din punctul de vedere al răspîndirii în publicul cititor, tirajul restrîns al volumului lui *(Les Fleurs du Mal,* traducere în versuri), care, aşa cum a fost : elegant şi luxos, era parcă menit să reflecteze numai amatorismul autorului.

AMÎNDOI

În opera de romancier a lui Liviu Rebreanu deosebim, alături de cîteva romane de prim ordin, mai multe altele de al doilea plan. Acestea sînt *Adam și Eva, Ciuleandra, Crăișorul, Jar,* după unii chiar *Pădurea Spînzuraților* și *Gorila,* la care s-a mai adăugat *Amîndoi.* Punctul de vedere, care impune această grupare de opere secundare, este desigur îndreptățit. Nici un mare autor n-a lucrat vreodată în aceeași intensitate de lumină ; tabloul creațiilor oricui are nevoie, pentru a fi tablou, de zona de umbră în care distingem la Rebreanu romanele numite mai sus, precum și de zona puternic luminată în care se află, la autorul nostru cel puțin *Ion* și *Răscoala.*

În legătură cu acest fel de a-i privi opera de romancier, numai *Pădurea Spînzuraților* și *Gorila* ar mai putea da loc la vreo discuție ; căci unul este, în cadrul literaturii noastre, primul roman psihologic de adîncime, iar al doilea încheie un ciclu, de care nu-l putem despărți.

Cazul lui Apostol Bologa, feciorul unui cunoscut naționalist ardelean, este, după cum se știe, un caz de obsesie. Împins la eroismul militar de iubirea pentru o fată, cu care se logodise în ajunul războiului mondial, dar purtat mai cu seamă la același eroism de suprastructura morală, pe care o dobîndise prin educație în școlile ungurești, se distinge pe front, fiind de mai multe ori rănit și decorat, pînă ce, ca membru de încredere al unei curți marțiale, condamnă la spînzurare pe cehul Swoboda. Scena spînzurării este începutul obsesiei. De la un ofițer tot ceh, mai aude că pe frontul italian s-ar fi aflînd o întreagă „pădure" de spînzurați, ceea ce îl cutremură de groază, prăbușindu-l sub vedenia spînzurării lui Swoboda, multiplicată la infinit. Nemaivorbind de dezvoltările subconștiente pe care le ia în sufletul său chibzuiala în jurul vinovăției problematice a celor spînzurați, dezvoltări care sfîrșesc prin a-l face pe el însuși să dezerteze la românii cu care fusese adus a lupta, să fie prins și spînzurat întocmai ca neuitatul Swoboda. În Apostol

Bologa surprindem toate fazele de îmbolnăvire ale sufletului printr-o imagine, privim mecanica independentă a psihologiei obsesiilor.

Prin acest proces latent de deviație morală, *Pădurea Spînzuraților* este cap de serie în literatura noastră. Cu toate deosebirile ce nu pot fi scăpate din vedere, atît Gib Mihăescu în obsesia erotică din *Rusoaica* și *Donna Alba* cît și Cezar Petrescu în obsesia colectivă a unui sat întreg (mai mult halucinație sau viziune) din *Comoara Regelui Dromichet* au lucrat în aceeași direcție psihologică a celei mai simple dintre devierile sufletului omenesc. De aceea, fără a mai lua în seamă valoarea de creație a tipurilor cîte se mișcă în acest roman și dintre care Ilona e sortită unei vieți neîntrerupte în mintea cititorilor, fără a mai stărui asupra cadrului verist din satele Parva și Lunca și asupra unei întregi serii de amănunte ale observației epice, *Pădurea Spînzuraților* nu poate fi așezat la un loc cu romanele lui Rebreanu din grupa a doua.

În ceea ce privește *Gorila,* e adevărat că planul de valoare, în care această scriere trebuie văzută, este secundar. Oricît ar salva-o pe alocurea obiectivitatea marelui scriitor, aerul de cronică contemporană o îneacă cele mai adesea. Cu toate acestea însă, *Gorila* beneficiază, față de romanele de al doilea plan din opera lui Rebreanu, de o dublă lumină exterioară, proiectată asupra-i de ciclul de romane, pe care îl încheie, cît și de tipul omenesc, tip familiar la noi, în care eroul principal se înscrie la rîndul lui. Căci, după cum se știe, romanul în discuție întregește societatea românească văzută mai întîi cu *Ion* în țărănimea din Ardealul dinainte de Unire și apoi cu *Răscoala* în țărănimea și proprietarii fostului Regat, o întregește cu aspectul ei politicianizat și bucureștean de după război. Și faptul acesta singur, chiar dacă *Ciuleandra* sau *Jar* ar fi cuprinzînd mai mult adevăr artistic, îl trag din planul de umbră al romanelor secundare. La aceeași situare mai favorabilă, dar nu principală, contribuie de asemenea figura acelui monstruos Pahonțu. Pahonțu ilustrează sau, poate mai nimerit zis, este ilustrat de categoria oarecum specifică societății și literaturii noastre, a ariviștilor. El face serie cu Dinu Păturică, cu Tănase Scatiu, cu Pirgu, dacă această iasmă a lui Matei Caragiale din *Craii de Curtea Veche* ar fi mai mult decît o sumbră evocare, cu Stănică din *Enigma Otiliei* a lui G. Călinescu, primind astfel nu de la eroii aceștia, numiți aici ca semeni și nu ca antece-

scri, ci de la „tipul arivistului", atît de încercat în literatura noastră, o evidență numeroasă. Încît nici *Gorila*, ca și *Pădurea Spînzuraților*, dar pentru alte motive, nu ni se pare bine așezată, între romanele lui Rebreanu, chiar în rîndul din spate. Pentru noi rămîn acolo numai *Adam și Eva*, *Ciuleandra*, *Crăișorul*, *Jar* și *Amîndoi*.

Dar nu o regrupare a operei sale de romancier urmărește comentariul nostru. Noi vom propune cititorilor numai un alt aspect al romancierului, al excepționalei lui înzestrări, aspect pe care îl înlesnește cunoașterea romanelor de al doilea plan și care ține de aceeași structură obiectivă ca și aspectul principal de romancier al vieții țărănești.

Iar în zona de umbră a creației sale, am fost conduși de ultimul său roman. Ce este și ce reprezintă, așadar, *Amîndoi*? Să analizăm mai întîi foarte ciudata impresie de noutate pe care ne-o lasă cartea. *Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?* — acestea sînt cuvintele, din Quintilianus, luate de autor și puse ca *motto* ultimului său roman. Și ele se potrivesc mai în totul cu faptele povestite, deoarece este vorba, nici mai mult, nici mai puțin, decît să se dezlege misterul unui dublu asasinat, petrecut în orașul Pitești. E limpede de pe acum cam ce fel de roman ar trebui să spunem că este *Amîndoi*. De altfel, la apariția cărții, însuși Rebreanu a dat presei un interviu, prin care am și fost informați că vom avea de-a face cu o povestire detectivă. Avem prin urmare toate motivele să credem că noua scriere este un roman polițist. Și de ce să ne surprindă că un asemenea roman ne vine de la Liviu Rebreanu? Nu este el cel mai epic dintre marii noștri prozatori? Și nu e literatura detectivă ultima devenire a epicismului pur? Ar fi în adevăr de mirare dacă un Proust, un Joyce sau, ca să ne menținem în cadrul literaturii noastre, dacă Hortensia Papadat-Bengescu ori Camil Petrescu, autori care vînează infinitesimalul psihologic, ar fi scris un astfel de roman; pe cîtă vreme la Rebreanu, fără a crede că e firesc, lucrul ne apare ca posibil și chiar explicabil. Totul prin urmare se combină într-o complicitate de aparențe care duc la romanul polițist.

Printr-o libertate însă, pe care nu știm prea bine cum am păstrat-o, fiindcă, dacă se mai admite în general că un poet liric nu-și cunoaște întocmai caracterul operelor, e de presupus că prozatorii se află mai bine orientați ori de cîte ori se pronunță asupra genului în care lucrează, noi nu putem crede

totuși că Rebreanu a scris chiar un roman polițist. Se înțelege oare că desconsiderăm într-atît acest gen de scrieri, încît nu ne vine să înjosim cumva excepționalul talent al lui Liviu Rebreanu ? Nicidecum. Cînd și cînd, am citit noi înșine cîte un roman tenebros de Agatha Christie sau Sax Rohmer și, de ce am ascunde !, trebuie să mărturisim că l-am citit cu plăcere. Ba încă ne mai declarăm și slăbiciunea pentru narațiuni ca *Scrisoarea Furată, Cărăbușul de Aur, Îndoitul Asasinat din Strada Morgei* și *Misterul Mariei Roget* de Poe, pentru a se înțelege cît mai limpede că genul nu ne indispune.

Cu toate acestea sau poate tocmai de aceea, *Amîndoi* nu este un roman polițist, pentru noi. Îi lipsește cu totul fantasticitatea, condiție literară nedezlipită de misterul care umple astfel de lucrări ; și nu numai că îi lipsește, dar iluzia de fantastic se găsește înlocuită de chiar antinomia ei, de verismul cel mai scrupulos, atît în înfățișarea cadrului anecdotic, cît și în înfățișarea personajelor. În adevăr, Rebreanu își aruncă plăsmuirea sa „polițistă" nu în cine știe ce metropolă, așa cum se poate vedea în multcitita Agatha Christie, ci la noi, și nici în București cel puțin, ci în Pitești, unde, ca în toate orașele de provincie, oamenii se cunosc aproape ca membrii aceleiași familii, acolo unde adică nu e loc pentru mister și unde mediul și oamenii trebuiesc tratați realist : „Spiru Dăniloiu avea un mare magazin de coloniale în gura pieței din vale, într-o poziție minunată, lîngă podul drumului-de-fier, încît concentra clientela și din piața de legume, și din piața de cereale, și din chiristigie pînă la oborul de vite. Magazinul de fierărie de alături, cel mai mare din Pitești și împrejurimi, a fost al lui Ilarie, frate-său, care l-a ținut peste treizeci de ani și, cînd s-a retras din afaceri, l-a vîndut unor ardeleni, actualii proprietari." Aceasta este culoarea obișnuită a tuturor descrierilor orașului de provincie, unde se întîmplă dubla crimă ; unele amănunte de topografie sau de urbanistică ale Piteștilor pentru cine le poate recunoaște, împing verismul cenușiu al cadrului pînă la documentul fotografic. O lumină de zi crudă izgonește orice umbră din acest colț de provincie, unde nu pot încolți marile mistere polițiste.

În al doilea rînd, ceea ce contrazice formula detectivă în aceeași măsură, sînt oamenii creați după cea mai strictă metodă realistă. Un Spiru Dăniloiu, Mihail Ciufu și Solomia lui Ilie Motroc, prin adevărul existenței lor, reprezintă tot ceea ce

poate fi mai departe de acele ficțiuni, simple scheme omenești, care în povestirile polițiste sînt chemate numai ca prilejuri de a se susține un șir de situații extraordinare, o intrigă neverosimilă.

Și, în sfîrșit, spre deosebire de aceste scrieri, în care organele polițienești și judecătorești sînt aduse a recunoaște că nu pot da nici o dezlegare inextricabilului mister propus (și cu aceasta mergem către adevăratul caracter al romanului), în *Amîndoi* judecătorul de instrucție este personajul din a cărui singură sforțare de a face lumină se alcătuiește întreaga povestire și nimeni de pe delături, din afara birourilor oficiale, nu intervine ca prin ingeniozitatea, prin inteligența lui inductivă (cum este la Edgar Poe ciudatul Dupin) să descurce firele. Aurel Dolga al lui Rebreanu e așadar și judecător de instrucție și detectiv, mai mult detectiv închipuit decît judecător de instrucție, fiindcă autorul ni-l prezintă ca pe un intoxicat de literatură polițistă :

„Aurel Dolga, ardelean, fusese mutat de curînd la Pitești de la Făgăraș. Avea abia vreo treizeci și doi de ani și o figură severă, compusă înadins pentru meseria de judecător de instrucție, care îi plăcea și îl pasiona. Încă din liceu fusese clandestin și fervent cititor de romane polițiste și admirator al faimoșilor detectivi născuți din fantezia, nu mai puțin, faimoșilor romancieri. Spre deosebire însă de detectivi, care îmbină totdeauna perspicacitatea și energia cu umorul special al marilor naivi, și care toți posedă negreșit anume ticuri sau obiceiuri caracteristice plus o pipă care se stinge și se aprinde în momentele palpitante, el voia să păstreze în primul rînd demnitatea gravă cuvenită magistratului instructor, aceasta urmînd să fie originalitatea lui cînd va fi cucerit celebritatea. Pînă acum n-a avut nici o ocazie de a se distinge. Cazurile ce i s-au prezentat la Făgăraș, ca și aici, erau simple și ordinare, încît zadarnic se silea să le complice cu reminiscențe din cărți." În alte vremuri, prin urmare, acest Aurel Dolga, suferind de aceeași intoxicație livrescă, numai cărțile fiind altele, să zicem romane cavalerești, ar fi fost o umbră de Don Quijote ; cum însă e român și este imaginat ca trăind azi, literatura care l-a îmbolnăvit pînă la a-i influența felul de viață și a-i determina poate cariera este aceea a lui Conan Doyle sau a recentului emul Sax Rohmer. Dolga se arată deci de o gravitate absolută, care va trebui să atingă comicul ; în exercițiul func-

țiunii chiar îl și vedem influențat de lecturile lui obișnuite, comportîndu-se în consecință, adică imitînd, fără să-și dea seama, pe marii detectivi, ale căror isprăvi l-au sedus. El ia cazul dublului asasinat din Pitești cu toată seriozitatea pe care, pe lîngă lecturile sale, i-o dă și dorința unui mare succes de carieră, ce i se pare foarte justificat de îndată ce el, spre deosebire de alții, este ajutat în meserie de acele anumite „reminiscențe din cărți".

Cînd primul-procuror, rugînd pe rudele victimelor să părăsească locuința, unde s-a întîmplat omorul, spune „în glumă, ca să nu-i ofenseze" : „—Pînă vom descoperi pe ucigași, toată lumea e suspectă, începînd cu noi înșine, anchetatorii !", Dolga nu pricepe gluma și, „cu o privire gravă, simțindu-se parcă eroul principal în piesa în care începea", răspunde important : „— Foarte just !". Toată atitudinea lui din „Casa crimelor" față de primul-procuror, de polițai și de medicul-legist este de cel mai caracterizat comic profesional. Procesul-verbal, îl dictează „rar și apăsat", la mari intervale de meditație adîncă. Cu priviri fixe, cercetează cadavrele, locul unde se află ele, obiectele, mai ales toate obiectele din casă, dictînd procesul-verbal, „fără să se lase turburat de observațiile celorlalți, recomandîndu-le din cînd în cînd să binevoiască a nu se atinge de nimic". Primul-procuror și polițaiul iau lucrurile mai ușor, mai sceptic și mai rutinar ; nu însă și judecătorul de instrucție, care e de o solemnitate cu totul particulară. Cînd după încruntări, atitudini și replici, în care i se oglindește deformația de spirit, dobîndită din lecturile detective, este întrebat : „— Ei, domnule judecător, v-ați lămurit ?..." și i se adaugă : „Dacă tîlharii și-ar fi lăsat cărțile de vizită, ar fi mai simplu..." se și aude de unde era de așteptat : „— Poate că au lăsat, domnule, zise Dolga sever. Dar nu oricine poate să le citească !" Importanța și solemnitatea comică, pe care și le asumă Dolga de la prima cercetare a afacerii, sînt cele dintîi indicii sigure despre caracterul romanului *Amîndoi,* care ne apare astfel ca o satiră a romanului polițist.

În aceeași direcție a satirei ne duc de asemenea observațiile ce se pot face în cursul întreg al instrucției. Spiru Dăniloiu, fratele și cumnatul victimelor Mița și Ilarie Dăniloiu, n-are de unde ști că judecătorul Dolga, în timpul instrucției, se închipuie într-un mare rol livresc, și atît insistența întrebărilor, cît și severitatea anchetatorului îl fac să se creadă bănuit și să

protesteze ; dar : „— Domnule, întrerupse judecătorul, pentru mine sînt vinovați, sau cel puțin suspecți, pînă la proba contrarie, toți cei ce au vreun amestec cu o crimă, orice amestec ! E un principiu călăuzitor pentru mine !", iar, cînd Spiru se plînge de necinstea ce i se face, tocmai lui „negustor cinstit", ceea ce îl face pe Dolga să-și aducă aminte că „informatorul" e ceva rudă cu primul-procuror, aceasta îi dă prilejul să fie sever oarecum chiar cu sine : „— Am să te rog să renunți la orice reflexii particulare ! Eu sînt chemat ca să descopăr pe ucigașii fratelui dumitale și n-am timp să mă ocup de sensibilitățile speciale ale informatorilor..."

Astfel, cu același total de replici, de gesturi și de atitudini, un întreg aparat de aere profesionale (căci încă o dată : adevărata lui profesiune, ca să zicem așa, este aceea de cititor al romanelor polițiste, frate minor, în alt domeniu literar, al lui Don Quijote), Dolga audiază pe Vasilica, soția lui Spiru, pe Solomia, servitoarea acestora, pe Mihai Ciufu, paracliserul bisericii Sf. Nicolae (unde Ilarie Dăniloiu era efor), pe Aretia, sora lui Ilarie, pe bărbatul ei Pascal Delulescu, pe tînărul avocat Romulus Delulescu, feciorul Aretiei și al lui Pascal, pe chefliul piteștean Dică Secuianu, pentru ca în sfîrșit, după ce îi suspectase pe toți pentru cîte un motiv care de care mai netemeinic, să aresteze pe nevinovatul Mihai Ciufu, om simplu, pe care-l surprinde într-o minciună, de fapt, nesemnificativă. Dar tocmai cînd, spre satisfacția închipuitului erou, lucrurile păreau a se fi limpezit, acest pseudo-Dupin ca și aparența polițistă a narațiunii primesc cea mai energică lovitură de satiră. Se întîmplă ca Solomia, frumoasa servitoare a Vasilicăi și a lui Spiru Dăniloiu, fiind ea un suflet simplu, ingenuu și nerăbdător de a lăsa pe altul să-i ispășească vina, țărancă proaspătă din Valea Ursului de lîngă Pitești, se întîmplă, zicem, să ceară a fi din nou audiată și declară că ea, nu Mihai Ciufu, a ucis pe Mița și Ilarie Dăniloiu (pe „amîndoi") ; după încredințare, evident, Solomia e dusă la arestul femeilor, unde cu un ac de păr, neobservat de gardiană la percheziție, se sinucide, înfigîndu-și-l în inimă. Totuși, judecătorului Dolga, în spiritul căruia lucrează încă intoxicația polițistă, nu-i vine să creadă că rolul i s-a încheiat fără să fi apucat să facă el gestul final, un gest mare de detectiv glorios :

„— Ei, și acum ? întrebă judecătorul Dolga foarte grav.

— Acuma s-o ducă la morgă și mîine îi vom face autopsia ! zise medicul nepăsător. Azi doar e duminică !... De altfel nu mai e nici o grabă, căci ea a terminat socotelile cu justiția noastră. Cel mult cu Dumnezeu mai poate să aibă dificultăți.

Umorul medicului nu fu gustat. Primul-procuror simțea răspunderea sinuciderii în închisoare, iar judecătorul de instrucție avea impresia că iar i s-au năruit combinațiile și speranțele de glorie.

— Asta înseamnă că... începu Dolga.

— Asta înseamnă, onorate domnule judecător, că și providența divină acordă concursul ei justiției ! termină împăciuitor polițaiul Ploscaru. Cel puțin cînd e vorba de închiderea dosarului !" Așa încît, în sensul acesta de ironie implicată, de satiră a formulei polițiste, satiră sobră, conținută, abia perceptibilă, dar tocmai de aceea cu atît mai eficace și mai artistică de îndată ce se poate împăca într-un încîntător echilibru cu obiectivitatea veristă a ilustrului autor, în acest sens, *Amîndoi* este unul dintre cele mai subtile romane ale ultimului timp.

Cunoscînd acum substanța proprie care nutrește ascuns acest roman, va fi ușor cititorilor să recunoască ei înșiși neprețuita implicație de umor nu numai în vîna principală unde am semnalat-o noi mai pe larg, dar și în condiția general-omenească, reprezentată de rudele și vecinii Dăniloilor asasinați. Căci interogatorul vecinului Dică Secuianu și al puținelor rude, doi frați, doi cumnați și un nepot, mai ales însă întîlnirea rudelor în casa victimelor, cu care nu vorbeau din cauza unei moșteniri, și nu vorbeau nici între ele, întîlnire la care îi aduce în chip evident, nu falsa dragoste și emoție pentru cei uciși, ci dorința fiecăruia de a sosi înaintea celorlalți ca să dosească numai pentru el ceea ce era de dosit din vestita bogăție a Mitii și a lui Ilarie, cearta lor pe avere între cadavre și în fața autorităților, a doua mare lovitură satirică ; deschiderea testamentului, prin care bătrînii își lăsaseră averea în diverse scopuri de binefacere, lovitură deopotrivă numai cu cea primită de gravitatea judecătorului Dolga cînd declarația simplei Solomia rezolvă întreg misterul, totul este menit să facă egoismul omenesc vizibil pînă la nu știu ce amărăciune pe care o conține însăși condiția existenței noastre de oameni. Se înțelege, însă, că autorul fiind Liviu Rebreanu, adică unul dintre cei mai obiectivi dintre marii romancieri cunoscuți, de nimic nu poate fi vorba mai puțin aici ca și în satirizarea formulei polițiste,

decît de ostentație : umorul este infuz, e însăși substanța romanului, adică sucul, lichidul lui nutritiv, care îi împrospătează țesuturile în fiecare capitol și mai la fiecare pagină.

Deși noi vedem altceva în acest roman, al cărui autor ne-a dezmințit anticipat, nu vom ocoli cu toate acestea obligația noastră de a reaminti cititorilor că Rebreanu a vorbit despre *Amîndoi* ca despre un roman polițist. Rugăm noi înșine pe cititori să creadă mai curînd, decît ceea ce susține critica noastră, pe Rebreanu, care, bineînțeles, știe mai bine ce anume a vrut să facă și ce anume a făcut. Dar să ne și îngăduie, atît cititorii cît și Rebreanu însuși, pentru a nu fi chiar cu totul singuri în opinia noastră, sau, mai bine zis, pentru a ne găsi justificarea acestei singularizări, să ne sprijinim pe un citat din articolul *Despre Critica Literară* (*Perspective,* 1928) a lui Mihail Ralea : „O operă e totdeauna mult mai bogată, decît crede sau vrea autorul ei. Ea surprinde fără voia lui posibilități de asociații, de sugestii, excitări mentale, altele și mult mai multe, decît pe acelea pe care le-a indicat el. Ea are afinități care se leagă pe deasupra voinței inițiale a creatorului : semnificări ascunse pe care el nici nu le bănuiește."

Fie însă roman polițist, cum l-au prezentat cei mai mulți critici și autorul însuși, fie — ceea ce îl face o carte de literatură unică în concepția ei — adică satiră a formulei polițiste și a condiției omenești, *Amîndoi* propune un conținut de viață remarcabil, a cel puțin cîtorva personaje, cum sînt Ilarie Dăniloiu, Mihai Ciufu și Solomia, producînd pe lîngă aceasta o deosebită impresie de noutate prin „subiectul" lui — ca să-i zicem astfel, destul de bizar. Dar atît personajele numite (dintre care pe nedrept am sacrificat pe arțăgoasa și otrăvita de Aretia, adevărat tip de femeie certăreață din familiile unde există neînțelegeri pe averea părintească), cît și noutatea generală a romanului, privită ca putință și libertate a autorului de a face altceva decît ceea ce se cunoaște că îi formează deprinderea, ne duc deopotrivă între celelalte romane ale lui Rebreanu, despre care am spus că ocupă planul umbrit al operei sale. Astfel, Ilarie Dăniloiu, negustor de fierărie „retras din afaceri", este un reprezentant neîndoielnic al burgheziei mici, atît de viu în tabieturile lui, în tihna bătrîneților pe care i le îngrijește soția sa Vasilica, încît e de mirare că lui Rebreanu i s-a observat nu știu ce stîngăcie în redarea acestei burghezii. De n-ar fi decît el în *Amîndoi,* subdirectorul datoriei

publice Rosmarin și fantele tomnatic Alistar din *Jar*, care ni s-au prezentat deodată ca frați buni, de categorie socială, ai lui Dăniloiu, și încă ar trebui revizuită etichetarea de romancier exclusiv al țărănimii.

Căci din acest punct de vedere, cu Rebreanu s-a petrecut același lucru ca și cu Balzac. Fiindcă Balzac a scos cele mai interesante tipuri ale sale din lumea burgheză, Faguet l-a declarat romancier numai al burgheziei, înțelegînd și chiar precizînd că lumea de sub clasa tîrgoveților, țărănimea franceză, ca și aceea de deasupra, adică nobilimea, i-au rămas nu necunoscute, dar studiate superficial și poate imposibil de studiat, dată fiind formația sufletească însăși a romancierului. O opinie asemănătoare s-a răspîndit și în ceea ce privește pe Liviu Rebreanu : renumele de romancier al țărănimii i s-a fixat cu mare îndreptățire, ca și lui Balzac acela de romancier al burgheziei, dar atît de tiranic încît astăzi cînd se vorbește despre *Jar* sau despre *Amîndoi*, este un loc comun la îndemîna oricărui debutant să se afirme stinghereala ce se resimte în tratarea mediului urban din aceste romane. Dar adevărul este că, deși romanele privind viața orășenească nu au valoarea întreagă a celor țărănești, ele cuprind totuși porțiuni reale de viață burgheză, al căror relief în situații și oameni nu este de loc umbrit în comparație cu alte realizări de același ordin. Pe lîngă Spiru Dăniloiu, Rosmarin și Alistar, cărora cum am putea să nu le adăugăm pe jucătoarea de cărți, doamna Gotcu, din același *Jar*, sînt reuniunile mondene din casa lui Rosmarin, și acelea jumătate politice jumătate mondene din *Gorila*, unde observația romancierului, în compunerea grupurilor și în surprinderea fragmentelor semnificative de conversație, se combină cu un remarcabil simț scenic, dovedindu-se tot atît de pătrunzătoare ca în mediul rural. Cititorul va înțelege desigur că nu e vorba aici să înălțăm cele cîteva romane secundare la rangul unora ca *Ion* și *Răscoala*, ci numai să semnalăm că faima pe care acestea au creat-o autorului lor, după nevoia de schematism a criticii ca și a publicului cititor, a reușit să dăuneze într-o măsură nedreaptă celorlalte scrieri.

În legătură cu mediul social, Solomia din *Amîndoi*, țăranca din Valea Ursului, prin felul simplu și creștinesc cum povestește făptuirea îndoitului omor, prin iraționalismul teribilului act, prin solemnitatea naivă cu care își îndeplinește datoriile, fie că își slujește credincios stăpînii, fie că se devotează băr-

batului bolnav pînă ce moare, ea se încadrează în lumea din *Ion* și *Răscoala;* dar în același timp, prin feminitatea rară pe care o întrupează desăvîrșit, această Solomie, un fel de Florică, din *Ion,* ajunsă servitoare la oraș, o altă Ilonă din *Pădurea Spînzuraților,* cheamă din societatea burgheză a *Jarului* pe Liana, pe Madeleine, cum și-o mai amintește Puiu Faranga, din *Ciuleandra,* pe Navamalika, Isit, Hamma, Servilia, Maria, Yvonne Collignon și Ileana Stefan Alexandrovici Poplinski, nume diferite sub care trăiește în existențe și civilizații diferite aceeași femeie în *Adam și Eva,* în sfîrșit pe Cristiana Belcineanu din *Gorila.* Într-o măsură mai mică sau mai mare, toate femeile remarcabile din romanele lui Rebreanu, indiferent de poziția lor socială, se aseamănă între ele ca farmec, putîndu-se spune că marele nostru scriitor realist și-a încordat puteri ca și necunoscute să celebreze mai în fiecare roman al său un ideal statornic de feminitate.

Cît privește pe Mihai Ciufu, el este compus dintr-o spaimă sinceră unită cu naiva șiretenie a țăranului ușor corupt de oraș, ca Andrei Leahu, paznicul de la sanatoriu al lui Faranga, din *Ciuleandra.*

Dar nu numai personajele romanului *Amîndoi* ne conduc în zona de umbră a creației lui Liviu Rebreanu, ci și impresia generală de noutate prin care simțim că scriitorul se scutură singur de supunerea prin deprindere la formula sa anterioară. Într-adevăr, după cum s-a și putut vedea, fie că *Amîndoi* este un roman detectiv, fie că este o satiră subtilă a acestei formule, noua scriere susține un altfel de interes narativ decît cele anterioare. Și impresia de noutate stîrnește atîtea alte impresii de același fel cîte romane am avut pînă acum de la Rebreanu. O sforțare continuă de a părăsi felul lucrului vechi, de a încerca ceva nou, de a-și primeni inspirația — cum se spune îndeosebi despre poeți, este cu totul evidentă la autorul nostru.

După tehnica realistă din *Ion,* urmează *Pădurea Spînzuraților,* care se desfășoară după tehnica analizei psihologice, atingînd în sufletul bolnav al lui Bologa pragul subconștiinței și arătîndu-l, pe erou, cum renaște din latențele inconștientului.

Romanul următor e *Adam și Eva;* foarte puțin asemănător cu *Pelerinul Kamanita* al danezului Gjellerup, atît de puțin că nu se pierde nimic dacă nu se știe, romanul acesta încearcă modul narațiunii filozofice, sugerînd o metafizică a desăvîrșirii morale prin iubire, care ar urmări reintegrarea fericitei unități

inițiale. În goana după contopirea în unitatea pierdută, aceeași pereche amoroasă străbate șapte existențe, de șapte ori numindu-se altfel, în șapte civilizații deosebite, romanul fiind de aceea construit cam în felul pagodelor.

Urmează apoi cazul de psihiatrie din *Ciuleandra*, într-un moment de obnubilație a lucidității, Puiu Faranga își sugrumă soția, pe suava Madelon, adică pe Mădălina, de fel din Vărzari-Argeș, de unde a luat-o de la o „ciuleandră", cu învoirea tatălui, care voise astfel să-și mai îngroașe sîngele prea subțiat al familiei. Printr-o educație atentă prin Elveția, Franța și Anglia, Mădălina devine posibilă ca soție a lui Puiu, dar acesta după un timp o omoară, trebuind, apoi, deși normal, să intre într-o casă de sănătate, ca să scape de rigorile legii. Aici, sub presiunea amintirilor și neadmițînd să simuleze nebunia, se străduiește să recompună melodia și jocul numitei „Ciuleandra" pînă ce, izbutind, înnebunește de-a binelea, jucîndu-l frenetic. Pînă la un punct, Puiu Faranga reprezintă cazul de demență finală prin simularea demenței, ca și cunoscutul erou al lui Andreev, doctorul Kerjențef din nuvela *Gîndul*. Cu *Ciuleandra* ne aflăm în zone sufletești incontrolabile, și cu toate acestea, partea a doua, adică cea mai însemnată, mijlocește o puternică impresie de verism.

La scurt interval, Rebreanu apare cu *Crăișorul;* de data aceasta, de la romanul psihopatologic sare la romanul istoric. Revoluția lui Horia, Cloșca și Crișan, evocată realist și pe bază de documente cunoscute dă prilej autorului să portretizeze numai pe capii revoluției pentru ca atenția întreagă să-i poată fi absorbită de psihologia mulțimii. În *Crăișorul* sînt deosebit de semnificative scenele unde se adună lume : țăranii din ținutul Zarandului ai lui Cloșca și moții lui Horia au format, se pare, primul material de psihologie colectivă în care Rebreanu s-a deprins cu masele, cu mînuirea reacțiunilor în obște, pentru a le întrebuința magistral în *Răscoala*, care urmează *Crăișorului* fără ca între ele să se mai intercaleze altă scriere.

Din plină țărănime, romancierul trece cu *Jar* în burghezimea Capitalei. Noua problemă este nu numai mediul orășenesc, în care încă o dată, autorul vede tot atît de bine ca și în cel țărănesc, numai doar mai fragmentar, dar și iubirea intelectualei Liana pentru ofițerul Dandu Victor, sentiment pe care, în noul mediu social, Rebreanu îl analizează întîia dată mai

adînc. Și ni se par de neuitat paginile de disperare erotică a Lianei în fața ușii încuiate de Dandu.

După *Jar*, un nou salt, cu *Gorila*, către romanul politic; și acum în urmă altul, cu *Amîndoi*, către satira romanului polițist.

Atît se deosebesc între ele, ca mediu social, ca interes anecdotic, ca tehnică și construcție, romanele lui Liviu Rebreanu, încît s-ar zice că întreaga sa carieră de scriitor este o mare și continuă prinsoare de a nu se repeta. Această sforțare la noutatea temelor, a procedeelor și a lumii, ce-și propune a ne înfățișa de fiecare dată, se remarcă mai ales în romanele de al doilea plan și din ea rezultă aspectul felurit pînă la eterogen al totalului creației sale. Variația — iată valoarea de sumă prin care operele minore de mai sus își remunerează în grup slăbiciunile particulare. Și acest cîștig, obținut din privirea laolaltă a romanelor din umbră, echivalează esteticește cu un mare roman izbutit; pentru că mai întîi plăcerea mijlocită de aspectul variat este de natura aceleia pe care ne-o dă contemplarea vieții înseși, iar apoi pentru că felurimea operelor ne conduce în aceeași structură intimă de autor, din care au ieșit și romanele de primul ordin.

Variația însemnînd viciciune, adaptare și dezadaptare lesnicioasă, dacă nu instantanee, de la o formulă de roman la alta, ni s-ar fi părut chiar nefirească lîngă impresia de aparat greu de pus în mișcare, pe care ne-o face creatorul nostru; și totuși, după cît s-a putut vedea, ea nu există pentru aceasta mai puțin.

Întrebarea este însă, ca să pătrundem pînă la izvorul acestui fel al disponibilității artistice, cum se face că romancierul atît de caracterizat, care este Liviu Rebreanu, se poate totuși manifesta liber față de fiecare operă anterioară și deci față de sine? Răspunsul se află în structura obiectivă a scriitorului.

Se înțelege că e un răspuns vag; și de aceea ne și grăbim să distingem două feluri de obiectivitate. Sînt romancieri, la cari observăm obiectivitatea-metodă, ca Dostoevski și Stendhal: eroii lor, fie Rodion Raskolnikov, fie mai necunoscutul Foma Fomici Opișkin — ai scriitorului rus, fie Julien Sorel, fie Lucien Leuwen — ai scriitorului francez, acești eroi, fiind creați din aceeași experiență intimă de autori, sînt reductibili în cele din urmă la cîte un singur tip: tipul dostoevskian și tipul stendhalian.

Personajele lui Tolstoi, de exemplu, nu pot însă deveni fungibile între ele, oricum le-am privi, și nici ale lui Balzac

(un „erou balzacian", ca personaj-sumă niciodată nu există, dar trăsăturile lui sînt sociale, sînt ale societății pe care o ilustrează și nu ale scriitorului). Tolstoi și Balzac au fire de observatori exclusiv externi. Ei opun, obiectivității-metodă, obiectivitatea-natură, care se recunoaște după lipsa de preferință a materialului omenesc observat, ceea ce a produs felurimea lumii și a formulelor operei lor.

Liviu Rebreanu face parte din categoria acestor creatori, cărora obiectivitatea-natură, acest mod al personalității, le pune la dispoziție cele mai variate formule narative.

RĂDĂCINI

I

În mica istorie a romanului nostru orășenesc, Hortensia Papadat-Bengescu împarte cu Camil Petrescu rolul de căpetenie. Nu este vorba, firește, de îndrumarea dintîi a romanului românesc către psihologismul complicat al orășenilor; gestul inițial, care a făcut ca burghezia românească să cadă în atenția romancierilor, aparține istoricește lui Corneliu Moldovanu, autorul *Purgatoriului*. Iar dacă Duiliu Zamfirescu s-ar fi ținut de ideea, pe care i-o comunica într-o scrisoare lui Titu Maiorescu, de a scrie după *Viața la Țară* romanul privind *Viața la Oraș*, pentru ca împreună să alcătuiască dipticul epic al societății timpului său, atunci el și nu altul ar fi fost predecesorul romanului românesc, rural cît și urban. Așa cum stau lucrurile însă, dincolo de Corneliu Moldovanu, istoria literară nu mai poate înregistra decît, deși cu ceva îndoială, pe acel interesant Filimon care a fixat în *Ciocoii Vechi și Noi* moravurile fanariote din București de pe la 1820.

Dar oricare ar fi inițiatorii, romanul nostru urban a dobîndit în cea mai scurtă vreme, cu Camil Petrescu și H. Papadat-Bengescu, doi maeștri incontestabili, fără de care critica n-ar fi avut astfel de preocupări. Atît prin mediul social din care își aleg personagiile, cît și prin felul de a le prezenta subiacent, mai mult pe fața dinăuntru pe care joacă în voie intenția neexprimată, acești doi scriitori se atrag în discuție reciproc. Altfel, din alte puncte de vedere, o întreagă serie de particularități îi desparte, rămînînd fiecare cu identitatea lui. Dintre semnalmentele care îi deosebesc, ne vom opri, pentru trebuința noastră, asupra sectorului psihologic în care lucrează fiecare. Camil Petrescu își plimbă luminile analitice exclusiv în complicațiile amoroase ale inimii omenești, pe sub acele umbrare lăuntrice care sînt ale tuturor cititorilor la un anume moment din viață, prin ascunzișurile psihologiei curente, fie că și o abatere, cum ar putea fi privită gelozia, îi stîrnește facultățile creatoare. Numai datorită acestei apropieri de stările sufle-

teşti conforme, ne explicăm noi favoarea generală, a criticii şi a publicului cititor, deşi tehnica modernă atît de dificilă, pe care o foloseşte, stă împotrivă.

H. Papadat-Bengescu urmăreşte aproape exclusiv deviaţiile naturii omeneşti. Fie că ţin de psihologie, fie chiar — de fiziologie, stările patologice formează sectorul predilect al romancierei noastre. Cititorul de rînd, conformat normal şi după cum îl cunoaştem, cu o slabă curiozitate intelectuală, nu se poate recunoaşte în cazurile clinice în a căror materie ciudată Papadat-Bengescu rămîne neîntrecută. O umanitate de două ori interesantă, o dată prin bolile de care suferă congenital şi a doua oară prin relieful ce capătă de la înzestrarea excepţională a scriitoarei, umple spaţiul de viaţă al romanelor sale. Astfel, în *Rădăcini,* Aneta Pascu şi Nory Baldovin arată direcţiile principale de suferinţă în care de obicei merge analiza autoarei.

Aneta Pascu reprezintă un complex clinic monstruos : este, ca inteligenţă, o subnormală, dar în acelaşi timp o mitomană erotică, uşor alienată — cu timpul, iar pe deasupra şi amnezică. Cu aceşti termeni i-ar arăta poate un Léon Daudet cazul ei de vezanie. Cu vorbele proaste, Aneta Pascu e o toantă fără leac, o mincinoasă patologică, împinsă de vîrsta dragostei chiar la minciuna erotică, pe care ea însăşi o crede, este o nebună blîndă care în sfîrşit mai suferă şi de boala memoriei. Atîta cumul de deviaţii morale nici un autor din lume n-a stat să analizeze în acelaşi personaj. Dostoievski însuşi se foloseşte de procedeul izolării : un personaj — o suferinţă ; unul e maniac religios, altul — epileptic, celalt — isteric, următorul — sadic şi tot astfel mai departe. Dar oricum ar fi, fapt este că Aneta Pascu simbolizează în *Rădăcini* abaterea psihologică.

Nory Baldovin are şi ea cazul ei. Ca profesiune, este avocată, iar ca fire, se înţelege, cam băieţcasă. Trecînd de vîrsta studenţească fără evenimente amoroase, ba chiar respingînd încercarea unui camarad faimos, Nory rămîne nemăritată. Cititorul ar putea bănui în definitiv că e vorba de una din acele fete întreprinzătoare în viaţa practică şi reci în viaţa sentimentală, cum sînt atîtea, şi care nu consimt la inferioritatea de a fi femeie ; dar nici prin minte nu-i trece, pînă nu află direct, că Nory va descoperi ea însăşi cu aceeaşi uimire,

dintr-o aventură nesăbuită, crudul adevăr clinic : nu o frigidă este Nory Baldovin, ci o femeie „conformată defectuos". Deviația naturii ei este de ordin fiziologic.

Cîtă umanitate cuprinde romanul *Rădăcini,* se poate întreagă distribui pe aceste două planuri de suferință, pe care le-am rezumat în Aneta Pascu și Nory Baldovin. Fiecare personaj, în felul lui aspiră tragic la viața comună, pe care însă i-o refuză anormalitatea proprie, fie psihologică, fie fiziologică. Lîngă Aneta ia astfel loc, oricît de neasemănătoare ar părea, sora pe cît de misterioasă, pe atît de aristocratică a lui Nory — Dia Baldovin, care comunică aproape spiritist în adevărate transe, cu fosta ei educatoare din Elveția — Mado, căreia, deși răposată, îi cere sfaturi pentru orice împrejurare de viață prezentă. Inaptitudinea de a trăi a Diei (toate personajele Hortensiei Bengescu fiind inapte pentru viață) ține de abaterile posibile ale sufletului omenesc, ca și cazul psihologic al Anetei Pascu, deși acesta este de o gravitate cu totul alta. Iar alături de Nory, se așează, de exemplu, Madona, soția bolnăvicioasă din tinerețe a doctorului Caro, bănuită ca tuberculoasă, pe vremea studenției, dar dovedită prin conviețuire ca hemofilică. Madona este așadar condamnată fiziologicește ca și Nory. Nu vom urmări mai departe gruparea celorlalte personagii în jurul felurilor semnalate de suferință, dar toate, și nu numai din *Rădăcini,* ci din întreaga operă a Hortensiei Papadat-Bengescu, pot fi strînse în aceste două grupe clinice.

Atît de fundamental atacate sînt personajele ultimului ei roman, încît de lipsa sănătății li se resimte însăși concepția de viață, ele se dovedesc, cu cîte o reflecție întîmplătoare, a fi zdruncinate în chiar etica lor, căreia îi aparțin unele fraze de-a dreptul uluitoare. Așa, de pildă, Nory, aflînd de la tatăl Anetei că aceasta e atinsă de un fel de alienație amoroasă care o face să urmărească galeș mișcările tatălui ei, deși în prezența mamă-si și spre disperarea foarte suspectă a acesteia — disperare în care intră și ceva gelozie nemărturisită — Nory gîndește : „Geloasă de fie-sa, obsedată, răzvrătită ! Era destul de subtil pentru o mitocancă de provincie." Cu alte cuvinte, acest mic monstru al fiziologiei femeiești, adică Nory, ierarhizează lumea după deformările sufletului : unde se arată o cît de slabă conformație patologică,

acolo e vorba de un spirit „subtil" și, cum în citatul comentat e vorba de o „mitocană de provincie", din felul concesiv al lui Nory de a gîndi toate acestea, se subînțelege că omul cu cît este mai deosebit socialmente — cu atît este mai nobil prin patologia la care se găsește mai îndreptățit, dacă nu chiar obligat. Ideea de noblețe a cazului anormal, din etica specioasă a acestei lumi bolnave, răspunde înfiorător tuturor bolilor ei.

De altminteri, nu altfel se explică situațiile numai ilegale cîte formează urzeala noului roman, ca și pe aceea din *Fecioarele Despletite, Concert din Muzică de Bach* și *Drumul Ascuns,* a căror impunătoare trîmbă o duce mai departe *Rădăcini.* Cititorul își va aminti însă desigur mai ușor de situațiile recente din *Logodnicul,* romanul anterior *Rădăcinilor,* și care nu face parte din serie. Acolo, un burghez bogat adăpostește în subsolul casei sale somptuoase o soră săracă ; aceasta are trei fete care toate, pe rînd, trec prin patul incestuos al unchiului. Imoralitatea sau numai ilegalitatea caracterizează și situațiile din *Rădăcini.* Într-o casă pe str. Izvor, locuiesc împreună surorile vitrege Nory și Dia, cea dintîi — copil din flori al boierului Baldovin cu fata administratorului moșiei, de la Gîrla, Vasiliu, fată care se numește Cornelia și care locuiește cu amîndouă, cu Nory și cu Dia, în aceeași casă ; situația legală, e drept, a fost salvată *in extremis* prin intervenția chiar a Diei, boieroaică adevărată, pe lîngă tatăl ei înainte să moară, dar raporturile dintre ele, după legalizarea situației, care a făcut cu putință coabitarea, au rămas cele dinainte. Dia îngăduie alături de ea pe Cornelia și pe Nory nu ca pe o mamă și o soră vitregă, ci „boierește", ca păcate ale scumpului părinte. Nory, boieroaică după tată și de jos după mamă, are pentru Dia un ochi de soră și altul de servitoare pentru Cornelia, mama ei, avînd parcă necaz că îi este mamă — ei, care jumătate ține de boierii Baldovini ; iar Cornelia trebăluiește, se înțelege, la bucătărie, cu sentimente subalterne pentru amîndouă fetele boierului Dinu, cu care a trăit ea pe vremuri. Ce să mai spunem de Lică, faimosul fante din romanele anterioare, care ajunge în *Rădăcini,* deși spre cincizeci de ani, să se însoare cu Mika-Lé, nepoată de soră ?

II

Ca și seria căreia îi aparține, *Rădăcini* pune așadar în mișcare o societate vătămată de cele mai neobișnuite suferințe. În afară de cîteva figuri, cum sînt în general servitorii familiilor, cîte alcătuiesc această societate, precum și administratorul ardelean al moșiei Elenei Drăgănescu, toate personajele suscită un interes oarecum medical.

Cîteodată, anomalia, care este sectorul propriu de preocupări al romancierei, ni se semnalează chiar printre oamenii de țară, despre care se crede îndeobște că sînt sănătoși ca pămîntul pe care îl muncesc. Astfel Kira, servitoarea crudă de vîrstă, dar coaptă în șolduri, care e pusă de Elena Drăgănescu să se îngrijească numai de Ghighi, adolescent firav, ca un vrej deșirat, gălbejit, și nervos pînă la bizarerie (dar ea atrage pe acest degenerat în hîrjoană amoroasă și, din cîte înțelegem, chiar atentează la copilăria lui, ceea ce pe el îl face să se spînzure de spaimă, iar pe ea să se arunce într-un iaz de teama responsabilității), Kira însăși e o perversă sexuală. Așa că, pe drept cuvînt, a caracteriza personagiile din *Rădăcini*, e mai mult treabă de diagnostician, decît de critic literar.

Ca și cum sufletul omenesc normal ar fi socotit fără taine, ni se propune cu stăruință cînd misterul psihiatric, ca în cazul Anetei Pascu, cînd misterul fiziologic, ca în cazul acelei zvînturate Nory Baldovin. Vom recunoaște însă că Papadat-Bengescu reține pe cititorul rezistent nu atît cu umanitatea cazuală, interesantă în sine ca tot ceea ce se exceptează de la legea comună, cît cu înzestrarea de prim ordin de a ne introduce în sufletele anormale, de a ne face să pătrundem în noaptea scorburilor unor trunchiuri omenești, ale căror „rădăcini" se răsucesc, se încalecă și se cuprind între ele inextricabil, de a crea viață din ceea ce atacă viața.

E în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu o animație de două ori subterană : o dată prin raritatea ei, iar a doua oară prin ascuțimea analizei, care o destăinuiește. Demența erotică a Anetei Pascu, demență blîndă, un fel de vis enorm de fată mare, dar crescut exclusiv din instinct sexual turbure și din nici o împrejurare obiectivă, nebunie care ajunge să se satisfacă numai cu simpla mîngîiere a unui „logodnic" imaginar, divulgat în cele din urmă oricui, la întîmplare,

pe stradă și prin tramvaie, reprezintă desigur punctul ultim de adîncime, care s-a atins la noi în analiza psihiatrică. Iar scena, în care Aneta, cu flori în mînă, rătăcind năucă pe străzi, neștiind unde are de mers, sare automatic într-un tramvai, care i se pare deodată luminat cum era în seara aceea, un salon în care cei cîțiva călători devin invitații la logodna ei și primesc din florile aduse, este în totul glorioasă pentru cariera romancierei noastre. Semnalăm numai atît în legătură cu acest caz de mitomanie erotică, deși toată formația, procesul însuși al rătăcirii, uimește pe cititor prin forța veridică ce susține acțiunile neașteptate ale Anetei.

Excepțională în excepționalul psihologic, H. P.-Bengescu cuprinde cu aceeași siguranță și stările sufletești derivate din anomaliile fiziologice. Pentru a ne menține la personajele, despre care am spus că pot fi luate ca simboluri ale acestei lumi vătămate, Nory ilustrează, de asemeni exemplar, a doua categorie. Nory este o androgină. Cine s-ar fi aventurat să scruteze un suflet, din ale cărui mișcări contradictorii, nefiind nici suflet de bărbat, nici suflet de femeie, ca și trupul în care se ascunde, să scoată portretul deplin unificat al unui personaj? Embrion bărbătesc și femeiesc totodată, dar nici bărbat și nici femeie, Nory aduce cu sine în literatură un caz unic de androginism moral, luminat în cele mai tainice reacțiuni, abia schițate înlăuntrul naturii nediferențiate sexual-licește ca și moralmente, reacțiuni care se luptă între ele, pe întuneric, fără să se învingă una pe cealaltă.

Astfel bărbatul nedezvoltat din Nory, în timp ce se simte atras către idealul de feminitate din sora ei vitregă Dia, pe care o înconjoară cu o protecție caracterizat masculină, e contrazis surd de rudimentele unei gelozii de femeie nerealizată, cînd Dia manifestă oarecare înclinare pentru doctorul Caro, acesta un fost curtezan, respins instinctiv, al lui Nory, din facultate. Analiza stărilor androgine dă aceeași măsură de forță, pe care H. P.-Bengescu o arată ori de cîte ori este vorba de tipuri clinice.

Căci, ceea ce numim „cazul Nory" nu apare ca unic prin faptul că n-am mai cuncașe nici o altă figură de androgin. Chiar, în cadrul literaturii noastre, Aubrey de Vere al lui Matei Caragiale din *Remember*, nu este altceva. Pe cîtă vreme însă Aubrey de Vere ajunge la cunoștința cititorilor ca personaj, descris de autor, descris în atitudini extravagante,

dar toate exterioare, Nory este o androgină în însăși conștiința ei embrionară de bărbat și femeie la un loc, monstru moral cu viață specifică, al cărei automatism ne dă ideea cea mai exactă despre aspirația întunecată a monstrului către o identitate sexuală.

Se pare, așadar, că autoarea romanului *Rădăcini* a făcut cu sine un fel de prinsoare grea, de a umbla ca în plină zi în noaptea anomaliilor, de a-și dovedi sieși aptitudinile de mare cliniciană, de a insufla viață adevărată unor făpturi neviabile în natură ; prinsoare pe care, în ochii noștri, a cîștigat-o definitiv. Nenumărate sînt paginile, între cele aproape o mie ale romanului, în care Papadat-Bengescu luminează astfel însuși procesul de nutriție al „rădăcinilor" omenești, atît de bolnave, cîte cercetează.

Dacă în priceperea de a crea personaje din cumul de infinite notațiuni morale putem lăuda pe autoare fără rezerve, aceasta nu înseamnă că am terminat cu ceea ce datorăm înzestrării sale. Se va observa de oricine că, deși remarcabilă prin îndemînarea tehnică modernă de a-și pulveriza eroii în imponderabile psihologice, cu toate acestea romanciera izbutește, cu atît mai neașteptat, să pună în mișcare ființe, a căror realitate este atît de puternică, încît devine măsură a relațiilor noastre sociale.

Aceste personaje, după cum au o suferință deplin caracterizată, dar fără a lăsa impresia de studiu monografic, ele au și un portret, o identitate fizionomică. Dia, Nory, Aneta, Cornelia, Caro, Madona, Mari, Elena, Ghighi etc., etc., fiecare își poartă nu numai cazul psihologic particular, dar și chipul, figura sau obrazul propriu. În această împreunare a tehnicii romanului modern cu aceea a romanului clasic, adică în stăruința analitică, pe bază de „memorie involuntară", unită cu stăruința de a portretiza, recunoaștem, noi, care sîntem mai atrași de rezultatele romanului clasic, una dintre cele mai interesante izbutiri ale romanului românesc modern. Nu ne sfiim a spune că Papadat-Bengescu, ori de cîte ori stăm să-i înconjurăm întregul ciclu din care face parte *Rădăcini,* ni se pare cu mult deasupra autoarelor-femei ca Vicky Baum sau Pearl Buck, care sînt, la noi, atît de citite.

Pentru motive numeroase, cititorul se ține însă departe de literatura Hortensiei P.-Bengescu. Fără îndoială că morbiditatea cazurilor înfățișate, dintre aceste motive, nu este cel

mai neînsemnat. Cititorul comun vrea totdeauna să se regăsească pe sine în situațiile unui roman ; se închipuie a-l chema ca pe unul din eroi ; își dedublează personalitatea, cu o parte trăind aventura eroului, iar cu cealaltă urmărindu-se, aprobîndu-se sau certîndu-se după împrejurări. Literatura romancierei noastre nu îngăduie acest joc cu sine însuși al cititorului, deoarece omului normal, dacă nu este un intelectual adevărat, îi este cu neputință să se recunoască în deviația psihologică.

Pe de altă parte, scrisul Hortensiei P.-Bengescu nu e făcut să-l atragă. Nu pentru că ar fi prea încărcat de franțuzisme, cum de atîtea ori s-a arătat : căci, în acest caz ar însemna să imputăm unui Filimon toată acea limbă din *Ciocoii Vechi și Noi* plină de grecisme și turcisme ; ar însemna să uităm că orice roman este și un document al timpului, pe care îl ilustrează, și că autoarea este romanciera și membra unei societăți, care în adevăr vorbește o limbă franco-română.

Dificultatea cea mare de lectură stă, după părerea noastră, în oralitatea stilului. *Rădăcini*, ca și toată producția romancierei din anii din urmă, este o operă scrisă pentru a fi mai întîi citită într-un cenaclu literar *(Sburătorul)*, așa cum însăși autoarea își înștiințează cititorii. Topica orală, prezentă mai în fiecare frază, îngreunează lectura. Aceasta însă ar putea fi numai o explicație, nu și o scuză.

În sfîrșit, oricîte neplăceri ne-ar îndepărta de literatura Hortensiei Papadat-Bengescu și oricare ar fi ele, păstrăm convingerea că, din cauza lor, întîrzie aprobarea publică datorită unei mari romanciere.

III

Hotărîrea de a se acorda Premiul Național 1946 Hortensiei Papadat-Bengescu e în primul rînd un act critic. S-ar putea crede că aceeași semnificație a avut-o premierea, la vremea ei, a lui Liviu Rebreanu sau a lui Mihail Sadoveanu, cu care Papadat-Bengescu susține împreună fațada masivă, grea de frize și basoreliefuri, a romanului românesc contemporan. Dar nu e adevărat decît în principiu. Liviu Rebreanu și Mihail Sadoveanu primeau semnul acestei recunoașteri oficiale ca o consecință a sentimentului unanim al cititorilor, iar Papadat-Bengescu îl primește împotriva opiniei comune.

Și în acest caz, dacă una din datoriile criticii la noi este încă să dea directive, adică unecri să pună în întîrziere spiritul public față de noile forme ale creației, ajutîndu-i astfel evoluția, acordarea Premiului Național 1946 a fost mai ales și în particular un act critic. Ratificînd opinia restrînsei academii a gustului cultivat contemporan, Premiul Național s-a scuturat de prejudecata, și deci îngustimea de a fi numaidecît o expresie întîrziată a sufragiului de lectură și, fără să înceteze în principiu de a fi și acest aparat de înregistrare (ceea ce nu dăunează totdeauna), a devenit un factor al inițiativei literare. Este, se înțelege, o altă îngustime a crede în caducitatea tuturor operelor care au sedus dintr-o dată sensibilitatea contemporanilor, dar acesta este azi un adevăr nediscutat.

De aceea ni se pare mai potrivit să ne amintim de vorba lui Rivarol, care, de cîte ori se producea la Paris o favoare publică pentru vreo operă sau vreun scriitor, declara că el se gîndește la „cei cinci-șase oameni din oraș care tac". Juriul nostru de premiu a vorbit pentru întîia dată la noi în numele acestor oameni. E un moment pe care am ținut să-l fixăm ca pe un semn al timpului. Bineînțeles, nu urmează de loc că se va proceda de acum înainte numai așa. Dar s-a stabilit, credem, pentru totdeauna, înlăuntrul Premiului Național, un echilibru de mecanică internă, acel echilibru al dublei funcțiuni de a ratifica pe de o parte unele preferințe publice și pe de altă parte de a se preschimba în act de inițiativă critică, de a propune cu alte cuvinte preferințe mai dificile.

Vrem să credem că premierea Hortensiei Papadat-Bengescu e un semn al timpului. Departe de a fi avut vreo susținere în gustul public, literatura sa a crescut pînă la a umple o impunătoare carieră din observația clinică a naturii omenești și din viziunea unui spirit singuratic. În formula ca și în substanța ei, această literatură e nepereche și a fost posibilă desigur în bună parte prin climatul moral, social și chiar politic de libertate individuală, pe care cu toții l-am respirat de la 1921 pînă la 1941, pe care unii din noi l-am și apărat la nevoie, mai ales între 1936—1941, climat de libertate artistică ce pare a renaște după inepta producție versificată de întruniri publice a poeților în uniformă. Au fost cîțiva ani în adevăr, cînd se putea crede că „odios" vine de la „odă"; o literatură imnică de exaltare a colectivului național sau social se propunea ca fiind singură autorizată să existe, încer-

cînd să confineze aerul unor zări necuprinse, care sînt ale creației însăși. Dar pare a se fi întors vremea „geniului" individual care, în deplină libertate de a se conforma naturii proprii, poate prea bine, rămînînd tot în izolarea actului creator și între limitele individualului, să fie și profetul mulțimilor, să fie și cultivatorul unor sensuri mai puțin obștești.

Acesta din urmă este cazul laureatei noastre: stăruind de peste douăzeci și cinci de ani într-o viziune interioară particularistă, în conștiința de sine și s-ar fi zis în insucces, Premiul Național, cu o mișcare de libertate care îl impune tuturor, îi aduce atît succesul cît și legitimitatea categoriei. Hortensia Papadat-Bengescu face parte dintre autorii ziși „dificili". Este drept că mai ales unor anumiți poeți li s-a zis „dificili". Dar, pentru aceasta, proza nu cunoaște mai puțin aceeași calificare. Versurile sînt din totdeauna dificile în substanța lor și cîteodată chiar în aparatura tehnică. Cum ar putea proza să fie obscură, adică de o claritate ascunsă, dacă nu e vorba de un istoric ca Tacit sau de un filozof ca Vico? Și totuși !...

Proza Hortensiei Papadat-Bengescu propune contemplației o lume de deasupra societății românești, o lume restrînsă de descendenți din tată în fiu de mari moșieri, prinți ai spiritului și chiar prinți de sînge, mai mult o „societate", decît o lume și poate mai mult un clan (dar clan nobil, dacă se poate spune) decît o societate. Oamenii aceștia sînt niște devitalizați. O ereditate încărcată îi condamnă la statism și interiorizare. Boli fizice ca tuberculoza, anemia pernicioasă, hemofilia și altele le complică abulia și suferințele ei morale pînă la a-i face să creadă într-o etică și un privilegiu de clasă al suferinței. Degenerarea înflorește sumbru pretutindeni și un duh malign bîntuie în comportare, în progenitură, în destinul de familie. Oamenii aceștia nu au vorba dreaptă și conștiința simplă a oamenilor sănătoși; sînt complicați în cuvînt și în suflet, sînt mai ales suspicioși și suspectați, iar suspiciunea proprie și a semenilor îi face temători și analitici. Viața lor, pustie în aparență, mai cu seamă pustiită, e un lung proces autoscopic. Cazuri curioase, poate nu atît de rare, dar oricum anormale, cazuri de urmărire, într-un personaj și de către el însuși, a efectelor unei infecții microbiene, efecte fiziologice și efecte morale, cazuri de existențe hipnotice, susținute prin undele psihiste ale unei ființe moarte, cazuri de fiziologie anormală,

de androginism fizic și moral, cazuri de ereditate monstruoasă, cazuri strict sufletești de mitomanie erotică etc., etc., viziune în sfîrșit clinică și rezultat global al unei infinități de observații interne, în regiuni sufletești unde gîndul, născîndu-se și retrăgîndu-se nemotivat ca un cornuț de melc, precede exprimarea și chiar se dispensează de ea ca să se comunice, regiuni morale acoperite în permanență de ceața unei intenționalități, normal, indescifrabile. Papadat-Bengescu nu este așadar un autor dificil numai pentru cititori, dar și față de sine însăși, de îndată ce își propune să analizeze naturi atît de exceptate de la norma comună. Creația sa e de aceea un continuu act de îndrăzneală. Niciodată un condei românesc n-a înțepat colțuri sufletești mai ferite de lumina inteligenței, mai întunecate și totodată mai vii.

Dificultatea prozei sale vine de asemeni și din direcția exprimării. Uneori i s-a imputat lipsa de măsură în adoptarea neologismelor și barbarismelor de proveniență franceză. Dar societatea noastră zisă înaltă a vorbit și vorbește așa, dacă nu cumva a început acum să se englezească. Expresie a acestei societăți, literatura Hortensiei Bengescu nu putea să nu-i înregistreze limbajul chiar în deformările lui și faptul nu reprezintă nici o primejdie pentru limba noastră, cum s-a zis, deoarece Filimon însuși, fixîndu-se asupra lumii din București de pe la 1820, e plin de grecisme, pe care azi nu le mai cunoaștem, limba scuturîndu-se singură de ele. În privința aceasta așadar nu e nici o grijă. După cum invaziile, cu oricîtă urgie, nu pot desființa națiunile cu o identitate precizată, invaziile lexicale nu vor ataca niciodată rezistența intimă a limbii noastre. Dar dificultatea reală în literatura Hortensiei Bengescu este dificultatea stilului, în înțeles de expresie literară. Laureata anului acesta e tot ce poate fi, ca scriitor, mai străin de exercițiul stilistic, adică de șlefuirea frazei în sens vechi, academic. Scrisul său din punct de vedere scriptic merge la incorectitudini categorice, pe care gramaticienii le dezaprobă și la un fel de întreruperi a unităților logice, pe care caligrafii stilului literar le denunță. Dar stilul Hortensiei Bengescu trebuie privit din punctul lui de vedere și nu al nostru. Acest stil se dezvoltă din „conversația" acelei societăți înalte, fiind prin topică, prin elipse și pleonasme, un stil specificat oral; și oralitatea permite cîteodată chiar incorectitudinea care sperie pe gramaticieni. În al doilea rînd, dacă

nu în primul, exprimarea incorectă și acele întreruperi (adevărate „hemoragii de sens", cu un cuvînt al lui Paul Claudel) sînt, în perspectiva internă din care privește scriitoarea, exprimarea cea mai adecvată a inconsistenței și nebulozității subconștiente ce ni se destăinuie. Ca putere expresivă, scrisul romancierei e un stil propriu materiei neorganizate pe care o cercetează. Dar dincolo de dificultatea acelor suflete cazuale, cîte ni se prezintă, și de dificultatea stilului, cînd îl privim din afară, e arta minuțioasă și deopotrivă de adîncă a unei mari romanciere, care ne-a sporit considerabil avutul nostru literar

OPERE

Volumul I, 1904—1917

Anul 1940, deși adînc turburat în rosturile lui culturale de panica războiului, ne-a surprins totuși cu două evenimente de vremuri liniștite: Fundația pentru Literatură și Artă a început tipărirea operelor lui Mihai Eminescu și Mihail Sadoveanu.

Nu știm dacă editura și-a pornit inițiativa cu un gînd anume; dar pentru noi împerecherea, în cadrul aceleiași hotărîri și al aceluiași an, a numelor lui Mihai Eminescu și Mihail Sadoveanu, nefiind numai o simplă întîmplare, ne dă și o semnificație critică. Ei sînt, unul în versuri și altul în proză, cei mai cuprinzători poeți ai literaturii noastre. Retipărirea lor în același timp este așadar și o temeinică judecată, pe care critica literară, dacă nu ea a formulat-o întîi, și-o însușește cu însuflețire, simțindu-se oricînd la largul ei să susțină echivalența celor două retipăriri. Căci Eminescu și Sadoveanu sînt laturile cele mai lungi ale tradiției noastre literare.

Dar pînă să ajungem la evidența acestei semnificații, pe care numai retipărirea paralelă și integrală o va înlesni, aceea ce se face acum cu opera lui Mihail Sadoveanu devenise cu totul necesar și chiar indispensabil pentru cunoașterea cea dintîi a marelui scriitor. Nu doar că operele sale, publicate în decurs de patruzeci de ani ar fi dispărut cu desăvîrșire din circulație și generațiile mai noi ar fi fost lipsite de o importantă cîtime de frumusețe eternă, prin care ne recomandăm ca neam în fața lui Dumnezeu (cu toate că și dispariția tipăriturilor vechi e în parte adevărată), și nici că opinia critică n-ar fi stabilită în chip just asupra excepționalei producții.

Totuși, în ceea ce privește critica, cine ar putea spune că într-un singur moment de reflexiune poate cuprinde azi întreaga operă a lui Sadoveanu? Am citit fiecare părți mai mult sau mai puțin însemnate din marea sa operă, și nici acestea deodată, ci în timp, carte cu carte, pe fiecare la soro-

cul ei editorial și la una din vîrstele vieții noastre ; legăturile dintre ele, vinele care le leagă în ascuns și le unifică, nutrindu-le cu același sînge, s-au stabilit pe baza mai mult a memoriei celui care le-a citit astfel.

Vom avea, în sfîrșit, prilejul, în puțini ani, să cunoaștem printr-o lectură neîntreruptă cea mai întinsă operă literară românească, și abia atunci vom fi în stăpînirea imaginei veridice a scriitorului, iar coincidența retipăririi cu Eminescu, ne va putea umple spiritul de semnificația ei critică, despre care am pomenit mai sus.

Pînă atunci, să înregistrăm începutul reeditării. Profira Sadoveanu, sub a cărei îngrijire apare ediția, ne înștiințează într-un *Cuvînt înainte :*

„Urmînd dezvoltarea firească a scriitorului, opera poate fi împărțită în trei grupe mari. Prima grupă ar cuprinde lucrările de tinerețe, apărute între anii 1904—1917, a doua grupă opera de tranziție și consolidare dintre anii 1918—1928, și-a treia, lucrările de maturitate de la 1929 încoace. Deocamdată putem vesti că prima serie, *Opere de Tinerețe,* va fi concentrată în opt volume de 500—600 pagini fiecare ; ele vor apărea în curs de patru ani, cîte două anual."

Editoarea ne dă în continuare ideea după care, alături de autor, a înțeles să întocmească ediția și să îngrijească retipărirea :

„Criteriul după care s-a orînduit acest ciclu de scrieri e înainte de toate cel artistic, ce vrea să înfățișeze lectorului un tot unitar, punînd la un loc lucrări înrudite prin aceeași idee animatoare și prin același climat sufletesc. S-a păstrat, firește, pe cît posibil, ordinea cronologică ; prea multă strictețe, în această privință, ar fi dat loc la volume în care materialul ar fi fost adunat ca din întîmplare și — apoi — cronologia precisă rămîne să fie opera criticilor care, cîndva, se vor aplica asupra acelorași bucoavne. Simțul ansamblului l-a făcut pe autor să grupeze, spre exemplu, acest prim volum sub semnul eroico-romantic. *Șoimii, Povestiri* și *Vremuri de Bejenie* izvorăsc din același substrat sufletesc și din aceeași fermentație artistică, ce a stăruit în primii ani de ucenicie literară. În aceeași epocă a scris și altfel de bucăți, cu alte preocupări și alt substrat sentimental ; e mai bine să le despărțim, pe acestea de celelalte, ca să le gustăm mai intens, sporite și întărite în ce au ele specific. Multe din nuvelele ce vor intra

în volumul al doilea, spre exemplu, au fost scrise cam la aceeași vreme, ori chiar înainte de *Șoimii*, ori de *Povestiri*. Scriitorul singur recunoaște că n-ar mai putea descurca datele la care a scris aceste dintîi bucăți ale celor opt ani de «incubație artistică» — cum putea spune — cam de la 1897 pînă la 1905. Și de aceea, gruparea după un criteriu artistic e binevenită, căci altfel ar fi un drum anevoios, printr-un mărăciniș greu de descurcat", afirmă Profira Sadoveanu.

Ce se poate zice despre acest criteriu de retipărire, care este, după cum s-a văzut, atît al editoarei, cît și al autorului? Nimic, se înțelege; nimic de pe acum, cîtă vreme nu putem avea la îndemînă impresia totală, pe care opera împărțită astfel o va lăsa asupra noastră și după care, neavînd-o deocamdată, nu putem aprecia criteriul însuși.

Vorbind pe deasupra, evident că lucrul este admirabil: gruparea scrierilor după atmosferă, teme și „substrat", duce la volume, deși colectanee, totuși omogene, ceea ce ne va face, cum se exprimă editoarea, „să le gustăm mai intens". Nici vorbă. Decît că, dacă fiecare volum, compus astfel, cîștigă în particular, nu este tot atît de sigur cîștigul retipăririi integrale, care numai prin respectarea cronologiei stricte e în stare, credem noi, să limpezească procesul complex al devenirilor marelui scriitor. Și cum a cunoaște o operă, orice operă, fie a celui mai steril autor, fie a unuia de generozitatea lui Mihail Sadoveanu, însemnează pentru noi în cele din urmă a cunoaște pe scriitor, a-i cunoaște individualitatea, din care anticipările tinereții asupra altora și raporturile genetice dintre ele fac o importantă parte, am zice că sacrificarea cronologiei pentru un criteriu artistic, adică pentru un artificiu, împiedică tocmai ceea ce trebuie să urmărească în principal reeditarea unui mare scriitor.

Am spus însă că în abstract criteriul artistic al omogenității este admirabil; să recunoaștem că și dacă ni se pare întrucîtva contestabil, însemnează a vorbi tot pe deasupra. Numai ediția întreagă ne va lămuri deplin asupra rezultatului, pe care nu avem îndreptățirea materială să-l discutăm de pe acum.

De aceea, pînă la momentul potrivit, vom părăsi chestiunea; o vom părăsi cu atît mai mult, cu cît, în ceea ce privește acest prim volum, Profira Sadoveanu, deși sortise ca atîta lucru,

„cronologia precisă", să rămînă a fi opera bieților critici, dă însăși prețioase indicații cronologice. Astfel :

„Începînd din 1897, data cînd a scris *Dușman...* și *Luna,* toți anii care urmează, pînă în 1904, cînd publică cele dintîi patru volume, sînt bogați în prefaceri și dezvoltare. E acea epocă de formație de care spune autorul că-i «incubația» bolei lui de scriitor. Acuma iau ființă toate bucățile din *Povestiri, Șoimii, Dureri Înăbușite* și *Crîșma lui Moș-Precu.* În 1902 face armata și îndată după aceea scrie o parte din *Amintirile Căprarului Gheorghiță; Vremuri de Bejenie* e redactată abia în 1905. În 1901, publică la *Revista Modernă,* între altele, *Ion Ursu, Frații Potcoavă, Ruini.* În 1903, la *Semănătorul: Necunoscutul* și alte bucăți. Vine la București și e cooptat în redacția acestei reviste. În 1904, adună tot ce avea scris și publică *Povestiri, Șoimii, Dureri Înăbușite* și *Crîșma lui Moș-Precu,* la Minerva, din iulie pînă în decembrie. În 1905, apare și *Vremuri de Bejenie,* tot la Minerva. Acesta ar fi, pe scurt, încheie Profira Sadoveanu, istoricul epocii din care desprindem cele trei volume ce alcătuiesc tomul de față."

Și indicațiile de cronologie chiar amănunțită urmează încă despre fiecare bucată în parte a tomului apărută; obținute fie direct de la autor, fie de la familia autorului, aceste indicații sînt deosebit de prețioase, reducînd puținul, sortit ca menire a criticilor viitori, la și mai puțin.

De altfel, dacă luăm în seamă, pe lîngă acest adaos cronologic, interpretarea critică din *Cuvînt Înainte,* adică notarea haiducismului și contemplativității naturiste, a organizării frazei sadoveniene după legea ritmurilor libere, precum și observația privind numeroasele nuanțe filologice, pe care scriitorul le folosește magistral, dacă adăugăm la toate aceste foarte subtile observări critice, cuvintele lui Sadoveanu însuși în cele cîteva pagini cu care își deschide personal ediția, cuvinte referitoare la intenția sa ca prin această ediție „ultimă" să scutească „cerneală, hîrtie și timp, cîndva, oamenilor care, neavînd ce face, compară, comentează și restabilesc", totul ne apare ca o preafericită complicitate de familie împotriva încercărilor criticii viitoare.

Cum ne simțim, cît de cît, că facem parte din această tagmă, căreia, deși „neavînd ce face", i se cruță totuși „timpul", tagmă supusă la atîtea rigori, atît de Profira Sadoveanu, cît și chiar de idolul nostru comun, Mihail Sadoveanu, am fi

avut noi însine mișcarea de a observa mai atent vreo trăsătură a marelui scriitor, dar editoarea a mers în mai toate direcțiile, îngăduindu-ne abia în „cronologia precisă", am fi „comentat" pe ici, pe colo, am fi „comparat" și restabilit, dacă Sadoveanu însuși nu ne-ar fi înghețat de-a binelea cu ironia sa blîndă.

Căci dacă poate am mai fi înțeles să trecem peste opera de cronologizare exactă, ce ni se asignează în *Cuvînt Înainte*, ca una care va deveni în adevăr necesară la sfîrșitul ediției întregi ; dacă am mai fi adîncit unele observări numai enunțate în același *Cuvînt...*, cum ar fi fost cazul în special cu aceea privitoare la limba lui Sadoveanu, ale cărei izvoare cronicărești, crengiste și populare, atestate în forme foarte întrebuințate, dimpreună cu aria ei teritorială, dau ideea justă despre erudiția filologică a marelui scriitor, peste interzicerea autorului însuși parcă n-am înțelege să trecem.

Cînd critica românească în întregimea ei, cu excepția unui dizident poporanist, H. Sanielevici, a obținut, admirînd mereu pe scriitor, acest rezultat savuros de a-l fi asuprit cu admirația, este firesc lucru din partea noastră să ne simțim cuprinși de nu știu ce sfială, complicată cu zădărnicia îndeletnicirii critice.

Să afirmăm și să dovedim, pe cît este cu putință a se dovedi în materie literară, că nuvelele lui Sadoveanu din prima tinerețe, cum este *Năluca*, scrisă în 1903, au trecut cu bine „puntea generațiilor", ajungînd pînă la noi cei de azi cu aceeași prospețime ? Să stăruim asupra ficțiunii deopotrivă de ingenioasă și poetică, din *Moarta*, scrisă în 1900 și totuși pătrunzătoare încă în 1940 ? Să arătăm farmecul tragic din acel patriarhal *Cîntec de Dragoste*, puternic și azi, deși scris în 1901 ? Ar însemna ca și noi să comentăm, să comentăm, să comentăm !

Ce-am mai putea face încă ? Să ne exprimăm convingerea că *Șoimii*, mare poem vitejesc, cuprinde pagini de suflu, am zice, unic în descrierea cîmpurilor moldovenești și a stepei ucrainiene, dacă n-ar exista și Gogol, cu ale cărui scene din viața cazacilor e direct înrudit ? Făcînd atenți pe cititori că lectura *Răzbunării lui Nour*, sau a lui *Ivanciu Leul*, sau a *Vremurilor de Bejenie*, e un mijloc sigur de a trăi în 1940, răsturnînd timpurile, vîrsta baladică a neamului nostru, să asemănăm aceste încîntătoare poeme istorice numai cu cîteva

din acelea în versuri ale unui Taras Sevcenco ? Ar însemna să comparăm, să comparăm !

Şi fie admirînd, comentînd sau comparînd, ne-am lovi de ironia, neînduplecată în blîndeţea ei, cu care marele scriitor ne-a îngheţat.

Totuşi, cititorule de azi, dacă este cu putinţă ca autorul să nu audă ce vorbim noi doi, deoarece cu nimenea altul nu mă simt obligat să convorbesc despre literatură, şi dacă se poate ca nici să nu afle el nimic, prin indiscreţia ta, care cred că ar fi tot atît de vinovată ca şi admiraţia mea, tu, cititor de azi, adică cititor niţel plictisit de poliţismul psihologic al prozatorilor vremii tale, care umblă cu un ochi de lanternă prin subteranele fiinţelor omeneşti, în nenumărate pagini, după cîte o intenţie înăbuşită mai nainte de a se fi mişcat în obscuritatea ei, ia acest întîi volum din *Operele* retipărite ale lui Mihail Sadoveanu şi citeşte-l sau recitеşte-l.

Te vei simţi ieşit din bezi uri umede, la lumina soarelui, vei creşte ascuns contemplînd spectacolul epic al virtuţilor strămoşeşti, te vei lăsa în jos pe rădăcina fiinţei tale pînă la nenumăratele ei guri istorice, vei rătăci în vînturile de demult şi pe cîmpurile care înverzeau şi păleau sub patriarhat, într-o natură sălbatică şi ocrotitoare, te vei uimi în sfîrşit de puterea unui scriitor care de tînăr a fost mare scriitor, încercînd regretul pentru geniul lui că i-a fost dat să se exprime într-o limbă fără circulaţie europeană, mărginitoare, dacă nu vei observa din timp că aceeaşi limbă, care îl mărgineşte în destinul de scriitor, îl şi înalţă pînă unde oamenii de alt grai nu vor putea şti niciodată, limba aceasta constituindu-i poate însuşi geniul.

Dar, încă o dată, discreţie absolută ! Dacă vei vrea neapărat să-ţi împărtăşeşti cuiva entuziasmul, după lectură, îţi stau bucuros la dispoziţie.

I

FUNDACUL VARLAMULUI

Literatura lui Ionel Teodoreanu, în impresia de pe urmă, pare amplificarea pînă la roman a unor însemnări de jurnal intim. Și desigur numai astfel ne explicăm stăruința acestui romancier, atît de gustat de publicul cititor, în a desconsidera normele genului, care i-a creat totuși reputația.

Comportarea lirică față de personajele sale și de împrejurările cu care le conturează face ca scrisul să i se încarce de podoabe prisositoare, deși ingenioase, de prolixități inutile, deși totdeauna interesante, dacă le privim ca expansiuni de jurnal al unei tinereți irepresibile.

Dar, nu numai prin ceea ce înfrînge regula romanului este literatura sa o speță de caiet intim. Teodoreanu, de cînd a început să fie un nume literar, stăruie într-adevăr în lirismul de album, adică în jocul admirabil susținut de-a imagina, în speculația verbală asupra oamenilor și întîmplărilor, în efuziunea sentimentală, idilică, aproape preadolescentă; pe noi însă, ceea ce ne face să credem că romanele sale ies din literatura jurnalului tainic, este altceva.

Reflectînd întîmplător, ca pentru noi înșine, la problemele de psihologie, ca și la personajele lui Teodoreanu, am ajuns cîndva la încheierea că romancierul nostru urmărește mai tot timpul să fixeze literar atmosfera unei anumite familii și tipuri de oameni care îi sînt bine cunoscuți. Vrem, mai lămurit, să spunem că intuițiile sale îi vin dintr-un cîmp foarte apropiat, dacă nu chiar acela al experienței imediate.

Căci ni se propune, atît în *La Medeleni* cît și în romanul *Fundacul Varlamului,* cam aceeași atmosferă de familie, cu tradiții moldovenești, dar și altele strict proprii, cu legi generale moldovenești, sau ieșene, dar și altele particulare, care guvernează mișcările tuturor, determină caracterele și le armonizează rotația colectivă, trezind astfel impresia de infim și tainic sistem solar. De aceea nu e nici o mirare că atîtea personaje din *Medeleni* seamănă cu altele din *Fundac...,* mai

ales Olguța de acolo, energica și vorbăreața, reapărînd în Catița de azi.

Atît atmosfera, cît și personajele noului roman ne îndreptățesc afirmația că literatura lui Teodoreanu a răsărit din viața de familie a autorului. Evident, lucrul nu este prea interesant pentru noi — simpli cititori ; dar cum autobiografismul se dezvoltă din însemnările lirice de jurnal intim, pentru critică devine semnificativ : se precizează cu el marginile experienței artistice, știindu-se astfel cît de complex este talentul autorului. Așa că Ionel Teodoreanu și-ar fi putut subintitula romanele „cronica unei familii", după cum Stendhal a scris sub *Rouge et Noir* „cronică a veacului XIX", iar Arthur Schnitzler — sub *Thereza*, „cronica unei femei".

La romancierul nostru, felul de a scrie, de a-și vedea personajele, lumea de unde și le recrutează, atmosfera ca și faptele cîte născocește, totul se ține solidar printr-o legătură căreia i-am zice genetică. Într-adevăr, e de crezut că literatura de jurnal a dus pe Teodoreanu în chip firesc la studierea și fixarea mediului familial, iar familia — la realitățile sufletești mai largi, cum sînt cele locale și regionale, la ieșenism și moldovenism.

Spectacolul pe care îl oferă el cititorilor este cu alte cuvinte al agitației întîmplătcare de pe suprafața apelor liniștite, care generează din sine o întreagă serie alergătoare de valuri concentrice. Ca să reînnoiască spectacolul, Teodoreanu totdeauna se turbură puțin în centrul simțirii sale și apoi, el însuși pare a ști aceasta, urmează valuri-valuri viața de familie, Iașul, Moldova.

O problemă de critică, ce s-ar putea pune, ar fi cît de întinsă e suprafața lacului interior, pe care urmărim aceste armonioase mișcări de sensibilitate ; cum însă romancierul este de o tinerețe superbă, atît ca vîrstă, cît și ca formulă de roman, a însemna cu aer de concluzie generală ceea ce nu poate fi caracteristic decît pentru activitatea de pînă azi, ar fi să greșim. Evoluția întreagă, pe care ne-o rezervă devenirile unui talent atît de fecund, numai ea, la sfîrșitul carierei, ne va pune în fața puterii de cuprindere intuitivă a lui Teodoreanu.

Pînă atunci, asupra momentului prin care trece romancierul, să observăm că *Fundacul Varlamului* e cronica unei

familii, precum am spus întîi, dar a unei familii din Iaşul Moldovei, după cum se va vedea.

Moldovenismul, ca realitate spirituală, a dat substanta vie acelui întreg şir de scriitori care, de la Creangă pînă la Titus Hotnog, autorul aproape necunoscut al *Vrăbioiului Alb*, şi Teodoreanu, a reuşit să izoleze specificul moldovenesc. Ca şi familia, care atît de mult a oprit atenţia romancierului nostru, Moldova este şi ea, după literatura scriitorilor ştiuţi, un fel de sistem moral. Comentatorul acestui univers cu margini geografice a fost, după cum de asemenea se ştie, regretatul G. Ibrăileanu.

De criticul ieşean, care socotea pînă şi criticismul din cultura română ca o însuşire moldovenească, amintim, deoarece, teoria moldovenismului se simte din cînd în cînd a fi trecut şi în opera lui Ionel Teodoreanu. Autorul *Fundacului...* găseşte necesar nu numai să evoce viaţa moldovenească, dar şi să o răspîndească pretutindeni, chiar acolo unde surprinde. Astfel, neuitatul Ichi, evreul aventuros, devotatul marelui avocat Nini Varlam, omul de afaceri ieşit filozof de la Văcăreşti, frate bun ca personaj pitoresc cu Nusăm Cucoş din *Mite* de E. Lovinescu, dar mai ales frate, ca filozof în decăderea materială şi morală, cu Zelig Schor al lui Ronetti Roman, este el însuşi un personaj moldovenizant de atîtea ori, împotriva rasei lui care pluteşte decînd lumea pe deasupra hotarelor naţionale şi deci cu atît mai mult peste cele de psihologie regională.

Oricum ar fi, familia al cărei destin se desfăşoară în *Fundacul Varlamului* e familia veche, cu evreii ei, din Iaşul Moldovei, adică de lîngă lumea slavă, de unde ne-au venit romane ca *Neamul Ciuraevilor*. Pe lîngă identitatea moldovenească, Varlamii au, ca Ciuraevii, un destin propriu guvernat de nu ştim ce lege supericară, care în cele din urmă se vede a fi aceea a eredităţii.

Nini Varlam a fost cel dintîi în neam care s-a abătut de la linia solemnă şi gravă a strămoşilor; dar prin profesiunea de avocat mare, fiind silit să-şi afirme temperamentul original mai mult în afară de propria-i familie, atmosfera din casa Varlamilor rămînea mereu aceea a strămoşilor, străjuită din perete de portretul bătrînului defunct Alexandru Varlam.

Cine va scoate destinul acestei familii din „fundac" ? Nimeni altcineva decît Catița, fata lui Nini. Catița va așeza singură pe drumul vieții, după cum tot ea va îndemna pe Săndel, deși acesta frate mai mare, să dea piept bărbătește cu scarta, ca să se termine cu fundătura morală în care li se stingea neamul. Frumusețea cea mai înaltă a cărții lui Teodoreanu stă în această luptă a tinereții Catiței cu fondul sentimental, contemplativ și cenușiu al eredității Varlamilor.

Catița și Săndel, printr-o viață croită de ei înșiși, întemeind fiecare o căsnicie sănătoasă, cu spirit întreprinzător, reușesc astfel să iasă din „fundacul" neamului.

Am încheia aci, dacă n-am simți, de sub admirația ce avem pentru Teodoreanu, cum urcă în noi o întrebare : oare romancierul nostru nu cumva ar trebui și el să tindă a ieși din „fundacul" geniului său ? E adevărat că cititorii îl vor așa cum este, dar poate că nu l-ar respinge nici oarecum altfel, adică mai puțin liric, mai puțin moldovenizant.

Fundacul Varlamului ne apare, așadar, drept cronica lirică a vieții autorului. Și într-adevăr, dacă problema cea mai însemnată de psihologie a romanului este aceea a scuturării de ereditate, alături și pe al doilea plan de interes stă o chestiune de ordin biografic.

E vorba de exodul ieșenilor spre București, de acel fel de evadare din neam ca și din orașul natal, pe care o determină temperamentul energic și icam prea volubil al Catiței. Cînd Săndel, fratele Catiței, sub imboldul căreia el însuși, care părea destinat să continue viața în „fundac" a Varlamilor, preia treburile de avocat în București ale tatălui, momentul narativ este de fapt un moment al biografiei lui Ionel Teodoreanu.

Autorii sînt liberi, se înțelege, să întrebuințeze orice material pe care îl dobîndesc prin experiență proprie ; sînt liberi să facă aceasta chiar autorii de romane, deoarece, în cele din urmă, orice epică este reductibilă la cronică. Așa că nimeni nu va putea să ridice vreo întîmpinare romancierului, fiindcă procedează astfel.

Dar Ionel Teodoreanu stăruiește cu deosebită predilecție în explicarea patetică a plecării din Iași, care nu este decît o strămutare profesională. Iar dacă astfel stau lucrurile, unde

e drama omenească la care înalță romancierii de obicei orice împrejurare de viață ?

Catița îndeamnă pe Săndel să plece la București, speculează verbal asupra situației, nesemnificînd un adevăr omenesc foarte interesant. „Pe mama, spunea ea lui Săndel, nu pot s-o schimb. Ea e închisă în destinul ei, al Fundacului Varlamului. Rămîne. Dar tu trebuie să pleci. Să te muți din Iași. Du-te la București unde nu ești cunoscut, unde n-ai o reputație care să te limiteze și să te falsifice. Descurcă-te. Fii sărac, îndură, rabdă, luptă, iubește, căsătorește-te, fă copii, devenind și prin suferință și prin bucurii și prin speranță tu."

Iată și starea lirică din care izvorăște această energie verbală a Catiței : „Să evadăm, Puc. Și Iașul e un Fundac al Varlamului. Prea multe morminte, prea mult trecut, prea multe tradiții, prea mult somn, prea multă familie, prea multă dragoste în lanțuri și cu zăbrele. Viața stă pe loc. Și mai presus de toate o resemnare de a nu fi altfel, care pretinde că e o filozofie... Se spune că ieșenii sînt niște învinși. De ce oare însă, învinșii de la Iași, învinș pretutindeni : în Ardeal, la București, oriunde. Ar fi interesant de făcut o statistică a ieșenilor plecați de la Iași. Ai vedea atunci că în avocatură, magistratură, politică, armată, literatură, știință, posturile de comandă sînt ale foștilor ieșeni. De ce ? Fiindcă l-au lăsat pe «fost» în urmă, în loc să și-l puie înainte, oprindu-se."

Verbalismul în cascadă al Catiței exaltă această împrejurare biografică peste măsură, în timp ce unica problemă cu adevărat interesantă, aceea a luptei copiilor cu ereditatea, rămîne numai schițată. Și semnificația adînc omenească se ridică nu din părăsirea orașului cu „prea multe morminte" și poate cu mai mult lirism decît morminte, ci din încercarea dramatică a unor urmași de a cîrmi din loc destinul familiei lor. Aceasta ni se pare nouă a fi matca romanului lui Ionel Teodoreanu, care, chiar pentru că numai a schițat-o, ne-a cîștigat admirația.

Este adevărat că el însuși face tot ceea ce îi stă în putință să se depărteze pe sine și să depărteze și pe cititor de această matcă psihologică. Pe lîngă plăcerea personală de a schimba planurile de interes, îngrijindu-se mai mult de cel biografic decît de cel oarecum general omenesc, Teodoreanu, după cum

se știe, jonglează neîntrerupt cu imaginile, ceea ce oprește în loc de atîtea ori mersul povestirii.

Abia ne simțim duși de curgerea faptelor, că undele, care apucaseră liniștit, se răsucesc în loc, fac melci, fac șerpi și fel de fel de figuri, scoțîndu-ne la mal, cînd noi doream să plutim mai departe pe firul apei.

De cele mai multe ori, imaginile scriitorului sînt foarte reușite. Astfel lui Ichi, evreului devotat, „Nini nu-i spunea niciodată Iancu, ci Ianci, dînd silabelor un carambol de bile de biliard". Despre „cuvîntul" pe care magistrații îl dădeau avocatului Nini Varlam, romancierul spune: „Nini îl avea mereu, în teacă sau în soare", ca să înțelegem cît de tăios era.

Nu totdeauna însă dăm peste asemenea figuri care luate în parte, adică desprinse din roman, pot satisface. Cîteodată se trădează industria; adesea apar unele de-a dreptul uluitoare. Căci iată pe Ichi care, dînd peste un mare neajuns, așteaptă pe Nini, salvatorul. „Pînă la venirea lui Nini, se văietase, clătinîndu-și capul, se scărpinase, se frecase la ochi, își rosese unghiile, fumase, frigîndu-se cu țigara vîrîtă de-a-ndoaselea, și-apoi căzuse într-o apatie de lehuză care-ar fi născut un trăsnet." Dar mai ales verbalismul nereținut domină: „Pocherul începu, încordîndu-le frunțile, ascuțindu-le privirile, proiectîndu-i pe fiecare, caricatural și aluziv, în seria corespondențelor însuflețite și neînsuflețite".

Deprinderea lui Teodoreanu de a se purta vioi cu cuvintele impresionează nefiresc în roman, cam ca un fluviu care ar avea zburdălnicia izvoarelor. Această purtare scriitoricească nu este caracteristică numai *Fundacului Varlamului,* ci operei întregi a romancierului. Și tocmai de aceea am semnalat-o ca deprindere a lui Teodoreanu, pentru că mai ales pasiunea imagistică, adică derivația verbală a lirismului atît de revărsat, cum s-a putut înțelege, este „fundacul" unui remarcabil talent.

În romanul copilăriei și al adolescenței, cum era *Medelenii,* zburdălnicia vocabularului, care pare încă plăcerea cea mai mare a romancierului nostru, forma poate un complement stilistic al vîrstei jucăușe; trebuind să comenteze însă oameni în toată firea, ca în romanele ce au urmat, obiceiul acesta distonează. E secretul rezistenței pe care o simțim la lectură. E drept că cititorii nu par să o simtă. *Fundacul Varlamului* astfel a și ajuns la ediția a doua. Dar critica are dreptul, cînd

e cinstită și se simte pătrunsă de modesta ei misiune, să se ridice chiar împotriva succesului comercial.

Și cum ne-am îngăduit să sperăm că Teodoreanu, după exemplul Catiței și al lui Săndel care au izbutit să iasă din fundătura neamului lor, va trebui să se elibereze de maniera stilistică de pînă acum, vom arăta acum că speranța noastră are un temei serios. S-ar putea spune că *Fundacul Varlamului,* pentru talentul lui Teodoreanu, este chiar punctul de carieră, dincolo de care romancierul va adopta altă atitudine literară, adică una mai conformă cu genul obiectiv în care lucrează.

Căci jumătatea a doua a romanului, și anume începînd de la îmbătrînirea evidentă a lui Nini Varlam, cînd copiii se căsătoresc, croindu-și în viață drumuri proprii și deosebite de acela al strămoșilor, e mai liberă de vegetația figurilor literare, e mai directă și poate de aceea este și cea mai impresionantă.

Personajele, cîte încadrează romanul, se limpezesc deodată, aproape neașteptat și inexplicabil. Am căutat să lămurim pentru noi înșine acest fenomen și am ajuns, din observație în observație, la constatarea că Teodoreanu a pus oarecare grabă să sfîrșească lucrul început pe îndelete, grabă care i-a folosit, nemailăsîndu-i răgaz să înflorească expunerea.

Hotărît dar, Ionel Teodoreanu îndreptățește speranța noastră. Talentul său de romancier atît de fecund se va scutura, dacă nu chiar se va fi și scuturat de pe acum, de maniera care i-a despărțit de noi ultimele romane.

II

PRĂVALE-BABA

După cum se știe, Ionel Teodoreanu este un romancier popular. Înregistrăm această situație ca unul din faptele pozitive ale carierei sale, peste care nu se poate trece.

Cum și-a cîștigat cititori atît de numeroși? Cum se face că și-i păstrează ca număr? Cîtă vreme îi va mai păstra? Deși asemenea întrebări ni s-au pus de la sine, începînd să scriem despre ultimul său roman, mărturisim că răspunsurile, oricare ar putea ele să fie, nu ne pasionează.

Ceea ce ne abate într-o măsură de la căutarea lor este faptul că popularitatea în sine a romancierului ne interesează mai mult ca fenomen decît ca destin. Căci, fără îndoială, Teodoreanu se bucură de o popularitate cu totul remarcabilă, am putea spune neobișnuită.

Aceasta nu însemnează că el e citit la noi mai mult decît se obișnuiește și nici că n-a mai existat vreun alt scriitor atît de citit. Popularitatea sa, oricare i-ar fi întinderea, e remarcabilă prin ceea ce în chip intern nu numai că nu o explică, dar chiar o contrazice.

Ca să începem cu ceea ce totdeauna a format discuția principală în jurul operelor lui Teodoreanu, stilul său excesiv impresionist, ornat înadins, decorativ, deci răsucit, cîrlionțat și de loc epic e oricum un stil dificil. Cititorul de romane de altă parte vrea scrisul cursiv; el pretinde să i se comunice faptele în fraze care nu se învîrtesc într-un picior, ci merg normal. Totuși Ionel Teodoreanu, în romanul *Prăvale-Baba*, ca în toate producerile sale de mai nainte, își înfruntă astfel cititorii, pe care noi îi bănuim a fi dorind un stil mai sobru; îi înfruntă, fără să-i piardă:

„Se trezi, clipind orbit, cu marele obraz de Dumnezeu al lui septembrie aplecat asupra lui.

Cîtva timp stătu nedumerit, cu un îngheț în el, pe care soarele-l topea treptat.

Visase c-a orbit! Văzuse moartea ochilor! ce fericire să trăiești cu frații tăi albaștri, ochii!

În cer era ca un cules de struguri. Soarele cobora spre zarea asfințitului, călcînd cu aur peste struguri roșii, într-o glorie de must.

Fănuță porni pe alt drum, spre celălalt capăt al tîrgului. Mergea din ce în ce mai repede, dus de un gînd care zbura din ochii lui tot mai departe. Zborul văzut numai de el în clocot de septembrie era cu vijelie în aripele lui, un fel de vultur fără ochi de pradă, vultur totuși de pe culmi și mai înalte decît ale munților.

Cu ochii în friguri intră într-o dugheană, cumpără cărbune de desen, îl strînse în mînă și porni.

Se opri, ca în copilărie, la întîiul zaplaz, în dreptul unui felinar stins — nu le venise ceasul — și cărbunele fîșîi pe lemn.

O aripă rămase stranie, fără trup, ca un zigzag de trăsnet în mișcarea ei.

Cînd Fănuță ajunse, din aripă în aripă, tocmai la Prăvale-Baba, oprindu-se lîngă zaplazul cimitirului — Ilie Pînișoară, plin de vin, porni cu felinarele din vale înspre deal.

Venea și stele."

Acest fel de a scrie, care este atît de propriu lui Teodoreanu, după zeci și zeci de pagini, lasă impresia de spumă îngrămădită peste măsură, pe care, ca să dai de lichidul substanțial, trebuie s-o înlături sau să aștepți să secе singură ; e un conținut de clăbuci, prin care romancierul își pune cititorii să înoate fără susținere. De aceea se poate crede că lectura romanului său din urmă, ca și a tuturor celorlalte scrieri, e o lectură dificilă.

Și totuși cititorii, numeroșii săi cititori, se pare că sînt de altă părere, de îndată ce, împotriva acestei dificultăți, fac succesul necontestat al scrierilor sale. Ei poate că nu resimt ca piedică maniera romancierului de a se exprima, și în cazul acesta, evident, cu atît mai rău pentru noi.

Pe lîngă stilul de o rezistență specifică, ceea ce de asemenea mai face popularitatea lui Teodoreanu remarcabilă este perfecta sa identitate cu sine, în alte direcții. Unii scriitori aleargă toată viața după un mod particular de a fi, după o înfățișare proprie, după semnele de recunoaștere ale operei lor, și n-ajung totuși niciodată să devină identificabili fără semnătură.

Cu Teodoreanu s-a întîmplat dimpotrivă. Atît ca exprimare cît și ca material de exprimat, el de la debut și-a și fixat particularitățile. În *Ulița Copilăriei*, de acum aproape douăzeci de ani, scriitorul de azi, în întregimea lui, se află în germene, iar *La Medeleni*, ca lume, probleme, cerc de experiență, ca atitudine și gust, îl fixează, s-ar putea zice, pînă la a-i răpi orice libertate ulterioară. Astfel că *Prăvale-Baba* putea să apară fără semnătură : am fi știut dintr-o dată cine e autorul.

E mai întîi acea nostalgie și adorare a Moldovei patriarhale, pe coarda căreia, foarte adesea atinsă și nu de puține ori chiar vibrătoare, se înșiră romanele lui Teodoreanu toate. În *Prăvale-Baba*, moldovenismul autorului, e drept, nu mai este, propriu vorbind, o strună, dar cînd și cînd tot mai apare, fie într-un comentar lăturalnic asupra vreunui personaj, fie indirect în vorbirea locală a altuia.

Astfel un Petruță, devenit la Paris omul de afaceri al pictorului reputat Ștefan Damaschin (acesta — Fănuță pe numele din Moldova), e prezentat cum urmează :

„...iscălea și cronici de artă în revistele pariziene, investind astfel biblioteca, experiența și ideile lui Fănuță. Cărțile lui de vizită aveau intrare fără așteptare pretutindeni. Nu-l înspăimînta de loc Parisul. De altfel avea succes. Printre obrajii de acolo — mai toți de seră și spital — ai lui păreau însăși ulcica sănătății cu surîs de promoroacă. Își lepădase numai părul lung și hainele din România ; accentul din Moldova, nu. Vorbea o franțuzească moale, care încînta."

Că limba franceză pronunțată „moldovenește" poate fi mai frumoasă decît în accentul ei firesc, aceasta e o descoperire pe care nici cel mai meșter parodist al lui Teodoreanu n-ar fi făcut-o ; dar, oricum, noi ne recunoaștem autorul și ni-e de ajuns.

Moldova romancierului nostru o regăsim de asemenea și în fidelitatea cu care transcrie vorbirea personajelor și mai ales pe a lui Ilie Pînișoară, în *Prăvale-Baba*. Ilie Pînișoară e lampagiul orășelului, al cărui nume de poveste „Prăvale-Baba" a fost dat ca titlu romanului ; lampagiu, deci om din popor, care vorbește ca toți moldovenii noștri, și vorba lui sună atît de dulce lui Teodoreanu, încît o redă întocmai :

„...Vinu, măi Fănuță, e lumina lui Dumnezău dată istora. Dumnezău o luat un ulcior frumos și l-o umplut cu Cotnărel. Aista-i soarele, dragu lui ! Ș-o spus Dumnezău : ci să beu sîngur ? Na și vouă. Ș-o umplut viile cu Cotnărel. Cum să nu ciocnești, măi, cu Dumnezău ? Da morții beu vin ? Di undi ? S-o dus dracului subt pămînt, să pască viermii din ei. Da eu, măi Fănuță, cînd oi muri, am să fiu așa di plin di vin, c-am sî strălucesc. Și Dumnezău are să mă chitească din ceruri, ș-ari să mă cheme la El. «Ilie-hăi», are sî zîcî, «Ilie Pînișoară, ti văd». «Mă vezi», am sî zîc, «cum sî nu mă vezi dacî-s ca lumînarea di Paști». «Ilie», are sî zîcî, «tu mi-ai fost bun creștin pi pămînt și numai la mini ti-ai gîndit». «Drept te-am slujît», am sî zîc, «cî iaca toți îs surzi, numai Ilie Ti-audi din fundu pămîntului». «Ilie», are sî zîcî, etc., etc."

Dulcea pronunție provincială e culeasă întocmai și de pe buzele unor călugărițe, femei din popor și ele :

„— Minodoro hăăăăi, hăulea ea din casă.

— Hî ? se holba Minodora cu inima sărită.

— O fatat vaca în casa Maicei Serofia.
— Cari vacî ?
— Uite-o. Săi, Minodoro.
Și-i arăta o mogîldeață de perne și prostiri.
— Iu-ute c-o intrat vaca ! se repezea Minodora, lăsînd toate baltă. Iraca-n di mini, cî prostă mai ieşti !"

Dar îngăduindu-ne o mică abatere de la ceea ce urmărim, fie zis în treacăt : de ce romancierul nostru înfățișează caricat graiul care se știe că îi este atît de scump ? Vorba „umple" o transcrie muntenește, ca un bucureștean, deși la Eminescu și Creangă o știm „împle" ; iar altele, ca „sî pascî", „sî fiu", „are sî zîcî", „am sî zîc", „cî proastî mai ieşti", „care vacî" etc., primesc o formă cu totul inadmisibilă într-o lucrare literară. Un asemenea grai așternut pe hîrtie e lipsit de orice atracție și scriitorul de tip cult, care se gîndește cel puțin numai la sfera popularității lui, îl refuză.

Că sînt oameni din popor, cei care vorbesc astfel, și impresia de adevăr cerea să li se reproducă pronunția particulară, nici această preocupare nu este un temei. Documentul fonetic interesează exclusiv pe fonetiști. Scriitorul produce impresia de adevăr cu alte mijloace. Cît lampagiul Pînișoară și maicile din *Prăvale-Baba*, dacă nu mai mult, din popor și moldoveni sînt și humuleștenii lui Creangă ; și totuși nici unul nu e lăsat cu graiul neplivit, fără ca ei să pară cu toate acestea mai puțin din popor și mai puțin moldoveni.

Dar fapt este că din totul, din franțuzeasca „moale, care încîntă" a lui Petruță și din fonetismul provincial al lui Ilie Pînișoară, noi alegem moldovenismul apăsat și metodic, prin care se identifică operele lui Ionel Teodoreanu.

Un motiv deopotrivă de stăruitor în scrisul său este copilăria. Dănuț, Olguța și Monica, Săndel și Catița din *La Medeleni* și *Fundacul Varlamului*, ca să nu ne mai referim încă o dată la jocul copilăresc, cu baloane de săpun, din *Ulița Copilăriei*, revin mereu în conștiința scriitorului. Copilul din *Prăvale-Baba* se numește Fănuță. E fiul, după tată, al Damaschinilor și, după mamă, al Machedonilor, oameni așezați din moși-strămoși la marginea orășelului poreclită Prăvale-Baba, ca la o margine de lume, și care atît au alimentat folclorul cu fapte haiducești, încît neamul lor pare a se trage din legendă.

În Fănuță, feciorul ultimului Ștefan Damaschin — acesta pădurar de meserie — recunoaștem laolaltă cele două tipuri de copii înfățișate anterior de romancier : este energic, în felul lui, ca Olguța și Catița, dar e și visător, sentimental și romantic, dacă nu chiar romanțios, ca Monica și Săndel. Numai însă că această dublă psihologie se dezvoltă, spre deosebire de ceilalți, pe planul nu numai al vieții, ci și al artei. Căci Fănuță este un viitor mare pictor („maestrul Ștefan Damaschin"), în care se urmărește, alături de ieșirea ființei omenești din infantilism, declararea vocației artistice. Jumătate din romanul *Prăvale-Baba* cuprinde povestea copilăriei miraculoase a acestui Făt-Frumos al picturii.

În ipoteza că romanul lui Teodoreanu ar fi apărut fără semnătură, sentimentalismul personajelor ca și al modului de a-i comenta, frecvența tablourilor idilice și o anume convenție romantică ar fi fost alte ușurări de atribuire. Un pădurar aspru, chiar Ștefan Damaschin-tatăl, e pus astfel să ia atitudini de sentimentalism improbabil față de Fănuță :

„— Cum îi, Ștefăniță, pe calul nostru ?
— Ma-ma, a spus el.

Ta-ta nu l-a înțeles. El a crezut că i-i frică și l-a dat în brațele Dominicăi : «Ma-ma» însă, însemna că-i bine pe dulapul umblător cu patru picioare.

Dar ta-ta n-avea știința mamelor, iar ma-ma a socotit că-i mai bine așa. Și de aceea, ta-ta a lăsat calul să aștepte și l-a dat pe Ștefăniță în scrînciob, cu brațul și cu vorba, dimpreună cu Dominica, în brațele ei :

Uța-uța, cătinel,
Uța-uța, uța-uța,
Cine-i fir de funigel
Prichindel, înfășățel
Și rotund ca un purcel ?
Uța-uța, cătinel.

Uța-uța tot mai tare,
Uța-uța, uța-uța,
Cine-are să crească mare,
Mare cît patru hotare
Cu musteața prin cuibare ?
Uța-uța tot mai tare.

Uța-uța mai dihai.
Uța-uța, uța-uța
Ista-i flăcău, nu-i malai
Rupt din iad și rupt din rai,
Să strige dușmanii vai,
Și nevestele ihai,
Uța-uța mai dihai.

Și scrînciobul mergea în cer și venea din cer și iar în cer pornea. Ma-ma nu spunea nimic; dar ochii ei vorbeau repede-repede, fără zîmbet. Numai celălalt zîmbea, cînta, și-i ducea în cer și iar în cer.

Cînd scrînciobul s-a oprit, cel mic, din brațele lui ma-ma, a întins mîinile, cu ochii strălucitori, și a spus :

— Ta-ta, așa de vitejește, încît silabele parcă erau ale unei trompete care vestea o victorie.

Apoi ta-ta a încălecat și s-a dus."

Registrul sentimental e complet în *Prăvale-Baba*. Nu e nici o mirare deci că nu lipsește nici efectul melodramatic. Astfel Fănuță, devenit cu timpul gloria Parisului, „maestrul Ștefan Damaschin", își va pierde într-un accident nimic altceva decît ceea ce e mai sfîșietor pentru un mare pictor — vederea; mai întîi un ochi și apoi, după ce își va face autoportretul, cu o teribilă fierbințeală de inspirație, și pe celălalt; va reveni, orb și îmbătrînit de cu vreme, la casa părintească, orientîndu-se cu simțul copilăriei trezite în el deodată, dar fără să se știe și ocolind casa, pentru a se prăbuși în prăpastia de poveste, din apropiere, supranumită Prăvale-Baba. Și melodrama are încă o latură : orășelul întreg știe că străinul din prăpastie, pe care lumea l-a înmormîntat cum se cuvine, este pictorul Ștefan Damaschin; numai mamă-sa, rămasă de mult văduvă, află adevărul amînat și deci cu atît mai chinuitor, pentru ca în cele din urmă, într-o seară, să se îndrepte și ea spre aceeași prăpastie : „— Fănuță ! unde ești Fănuță ? Hai la masă. Și s-a dus cu lumînarea aprinsă după Fănuță."

Tablourile idilice și convenționalismul romantic, ca semne de recunoaștere, pot fi indicate cu aceeași ușurință în *Prăvale-Baba*, ca și în celelalte scrieri ale lui Ionel Teodoreanu. Nu vom mai întîrzia însă cu dovezile despre neștirbita identitate cu sine a romancierului. S-ar putea spune că noua carte a lui Teodo-

reanu, atît este de a lui, încît, deşi nouă, nu se citeşte, ci se recitește.

Va contribui acest fel de prizonierat literar să împrăştie popularitatea scriitorului ? Cine poate şti ! Noi ne mulţumim să consemnăm faptul că, deşi Teodoreanu se complace, de mulţi ani, în acelaşi cerc de experienţă intimă, cititorii nu numai că nu l-au părăsit totuşi, dar chiar l-au silit să-şi regularizeze anual ritmul producţiei, ca să poată răspunde cerinţei lor. De aceea, o popularitate, pe care nu o oboseşte nici stilul de poem în proză, nefiresc în roman, şi nici reluarea sub nume diferite a aceleiaşi lumi, ni s-a părut deosebit de interesantă, oprindu-ne exclusiv asupra ei, ca fenomen cu totul remarcabil. Altfel, *Prăvale-Baba* este o carte în care totul, de la ficţiunea întreagă şi pînă la amănunt, e calculat să fie fermecător.

„EDIȚIE DEFINITIVĂ"

Personalitate și creație

Debutînd acum vreo treizeci și ceva de ani la *Noua Revistă Română* (seria a doua), F. Aderca se află la o vîrstă și la o situație literară care îi luminează din mai multe părți identitatea de scriitor. Vîrsta fiind numai a maturității, nu e de loc exclus ca opera viitoare să adauge la această identitate trăsături care o vor face mai complexă sau numai poate mai precisă decît o cunoaștem azi. Ni se și anunță de altfel, cu o tinerețe de debutant, în ciuda maturității și a situației obținute pînă acum, numeroase opere ce stau să apară (versuri, romane, eseuri, piese de teatru și un tratat de estetică).

Privirea în viitor și felurimea proiectelor, din combinarea cărora rezultă instabilitatea într-o formulă, dacă nu cumva tocmai instabilitatea va fi servind de formulă proprie acestui interesant spirit, sînt coordonatele de altminteri chiar ale operei tipărite în mai bine de treizeci de ani; ele dau felul general de comportare și felul reacțiunii celei mai frecvente la scriitorul, care probabil n-a vrut să se robească unei singure formule de artă, adică n-a vrut să se mecanicizeze.

E desigur ceva spaimă de bătrînețe în această voință, spaimă cu oarecare rost de acum încolo, dar cu totul inexplicabilă acum treizeci de ani, cînd totuși exista. Orice ar putea să însemne moralmente voința de a nu semăna nici sieși, la scriitori, este însăși voința libertății artistice. Și F. Aderca pare a fi găsit mai necesar să-și limpezească în primul rînd și chiar exclusiv acest ideal etic scriitoricesc, decît unul estetic, pe care, recunoscîndu-și-l cu stăruință, să i-l putem recunoaște și noi dintr-o dată.

În adevăr, cronologia operelor sale confirmă punctul nostru de vedere. Studiul *Personalitatea* din 1912 (semnificativ ca început de serie) e urmat de scrierea documentară *Sînge închegat,* note de război, din 1915; genul acesteia e părăsit pentru romanul verist *Domnișoara din Strada Neptun,* 1920, și, aproape concomitent, pentru romanul subiectiv *Țapul*

(Zeul Iubirii), 1920 ; dar reapare eseistul cu *Idei și Oameni* în 1922, pe care îl cravașează din urmă romancierul — cronicar din *Moartea unei Republici Roșii*, 1924, autoanalistul de tip proustian cu *Omul Descompus*, 1924 ; *Femeia cu Carnea Albă*, 1927 ; *Mic Tratat de Estetică* sau *Lumea Văzută Estetic*, 1929 ; *Mărturia Unei Generații*, 1929 ; *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor*, 1932 ; *Oameni Excepționali*, seria I, 1934 ; *Vreți să Descoperim America ?*, 1935 ; romanul *1916*, 1936 ; *Întîia Călătorie în Jurul Lumii*, 1937 ; *A fost o Dată un Imperiu*, 1939 ; *Petru cel Mare*, 1940 ; *Revolte*, 1945 ; *Maxime și Minime*, 1946, se succed ca tot atîtea sărituri din genul pe care îl reprezintă fiecare, înlesnind astfel impresia de instabilitate genuistică, pe care ne-o clarificăm îndeajuns cu vioiciunea acestei cronologii, fără să mai introducem la locul lor versurile și piesele de teatru din lista operelor enunțate.

F. Aderca este astfel scriitorul contemporan cel mai conștient liber pe care îl avem. E adevărat că stăruința în roman și eseu ar putea fi luată ca limita consimțită a neliniștitei sale personalități, dar varietatea romanelor (obiectiv, subiectiv, documentar, autoscopic și fantastic), precum și varietatea eseurilor (psihologic, estetic, filozofic și critic) îi denunță aparența, romanul și eseul, în alternanță sau în conexiune, fiind cel mult indicații generale de modernitate.

Scriitorul, cu privirea în viitor, deși stînd pe o operă atît de numeroasă și de felurită, este într-adevăr, mai întîi un modern. De la campania pentru legitimitatea simbolismului românesc din *Noua Revistă Română* (preopinentul ilegitimității era criticul Ion Trivale) pînă la articolele din *Sburătorul* și *Viața Literară* pentru poezia lui Tudor Arghezi (rezistența venea chiar de la E. Lovinescu), Aderca s-a cheltuit și se cheltuiește încă pentru promovarea fenomenului literar modern și poate cu mai multă frenezie pentru părăsirea formelor cunoscute. Fie că e vorba de alții, fie că e vorba despre sine, în poezie, în roman sau în teatru, plăcerea sa rămîne același îndemn la depășire, îndemn pe care îl satisface prea bine fie și numai depășirea, adică mișcarea continuă către noi forme și nu numaidecît operele corespunzătoare ; în așa fel că neliniștea din care i se alimentează personalitatea, ne apare ca o neîntreruptă beție de libertate. De aceea oricît s-ar putea zice că Aderca a practicat și profesat formulele și ideile cele

mai noi ale timpului, izvorul neliniștii sale caracteristice, care își impune oricui realitatea, e în instinctul inovației.

În privința ideilor de care eseistul și-a legat numele, sugestiile primite de E. Lovinescu de a disocia fenomenul estetic de zgura etnică, sociologică și chiar psihologică vor putea să formeze cîndva obiectul de cercetare al unui important capitol din monografia ce se așteaptă despre marele critic. În polemica dintre moderniști și tradiționaliști, dacă E. Lovinescu era un Richelieu al bătăliei, Aderca, pe un plan de umbră, va apărea din ce în ce mai mult ca Père Joseph al său. Autonomia esteticului, cum i s-a zis acestei încercări de a disocia Frumosul, era atunci ideea nouă care anima pe acest consumator de noutate.

Numai astfel ne explicăm privirea mereu în viitor a scriitorului; orice altă aruncătură de ochi, mai ales înapoi, fie chiar asupra operei proprii, este orișicum firească la omul care a mers privind înainte. Să fie în adevăr pe cale de liniștire acest profesionist al neliniștii literare? Volumul eclectaneu *(Domnișoara din str. Neptun, Zeul Iubirii* și *Omul Descompus),* apărut într-o colecție de „ediții definitive" și prefațat de Tudor Vianu, ar arăta că Aderca se retrage din mișcarea și avîntul la noutate, aplicîndu-se cel puțin pentru un moment asupra operelor sale trecute, ca să le gospodărească niței, grupîndu-le pe sectoare. Dar care sînt aceste sectoare ale neașteptatului gospodar? Ele sînt trei: *Critice și Filozofice, Beletristice* și *Documentare,* un fel deci foarte larg de a încadra genuistic apreciabilul număr de opere, care s-au născut poate tocmai din respingerea reciprocă a genului fiecăruia. Cît e de largă această încadrare se vede din faptul că *Mărturia Unei Generații* (volum de interviuri), grupată la *Critice și Filozofice,* ar fi putut tot atît, dacă nu mai bine, să aparție grupei *Documentare,* iar *Idei și Oameni,* trecută la aceasta, să stea foarte bine între cele de la *Critice și Filozofice.* Ce însemnează atîta aproximație în grupare? Nimic altceva decît că opera lui Aderca nu are mai nici o unitate exterioară, singurul ei principiu de grupare fiind intern și ținînd de acel instinct al noutății tradus în instabilitatea formulelor practicate. E posibil așadar ca Aderca să fie într-un fel pe cale de liniștire. Dar cariera sa, pe care a început să și-o gospodărească, este în întregime tot ce poate fi mai expresiv în sensul neliniștii. Ea va exprima, de sub orice disciplină ce i se va impune, nervozi-

tatea de a-și fi căutat mereu, cu un cuvînt al unui alt neliniștit, „formula și locul", punînd totodată chestiunea raporturilor de la *personalitate* la *creație*.

Cum se face sau cum s-a făcut că Aderca a trebuit să vorbească printr-o întreagă carieră și nu, cum vorbesc cei mai mulți, prin cîte o operă izolată ? Dacă cititorul e nevoit să-i cunoască producția pe treizeci de ani ca să poată simți că îl cunoaște și pe autor, e semn că autorul nu și-a încredințat personalitatea întreagă nici uneia din creațiile sale succesive. Dar cuvîntul „creație" este el întrebuințat aici în chip propriu ? Creația este o idee clasică, iar personalitatea — una romantică și îndeosebi modernă. Critica literară însăși renunță pe zi ce trece la termenul de *creație*, simțind că e al unei epoci încheiate, epocă de echilibru și armonie de la artist la arta lui ; și îl înlocuiește tot mai mult cu acela de *personalitate*, simțind că epoca noastră este mai mult a principiului intim de creație decît a consecințelor acestui principiu.

F. Aderca n-a întîrziat asupra nici unei opere care să fi devenit între timp dispensabilă în ceea ce privește cunoașterea autorului ; dar, după cum n-a scris nici una care să ne dezintereseze, tot așa n-a scris nici una care, absorbindu-i întreaga personalitate, să ne absoarbă singură interesul de cititori, întreg. Scriitorul acesta, fiind mai mult decît un talent, căruia i-am fi putut datora o operă-două sau chiar mai multe de același tip, e o personalitate, care se exprimă printr-o carieră. Cine se putea gîndi la toate acestea din 1912, cînd apărea studiul de debut *Personalitatea*, semnat F. Aderca ? Semnificația lui ni se limpezește abia astăzi.

Instinct al inovației, manifestat cu nerăbdare, de la operă la operă, de-a lungul unei cariere de scriitor, ferment viu, acționînd îndeosebi ca putere de a descompune formele experimentate, stare continuă de germinație, fără plăcerea recoltei propriu-zise, cu plăcerea mai mult a germinației literare, adică a momentului de adevărată viață nouă, spectacol în sfîrșit de personalitate mereu disponibilă, chiar dacă se ignoră acum în grija retrospectivă de oarecare toaletă scriitoricească, acestea sînt așadar coordonatele interesantului spirit pe care ni-l propune retipărirea operelor lui F. Aderca.

ACCIDENTUL

Romancier, critic literar, critic teatral, eseist și autor de teatru în același timp, despre Mihail Sebastian nu se poate spune că preferă un anumit fel de scrieri. Cariera sa e pe cale să devină un concert de aptitudini, nici una mai dezvoltată decît alta. O ușurință fericită și egală îl ajută să se miște în genurile și printre genurile pe care le cultivă fără slăbiciune specială. Excelează în toate, ferindu-se să exceleze într-unul. Inteligența tehnică pare a fi înzestrarea deosebită a acestui fericit scriitor.

Ultimul său roman, din punctul de vedere al însușirilor atît de variate ale autorului, este o imagină pe scară redusă a unei astfel de cariere concertante. Căci *Accidentul* a ieșit din colaborarea pentru întîia dată a romancierului, a autorului dramatic și a eseistului din Mihail Sebastian, eseistul dovedindu-se acum că ascundea în sine un critic plastic, unul muzical și chiar unul sportiv.

Romancierul a imaginat un cadril sentimental (Paul și Ann, Grig și Nora), pe care viața de București îl împinge la figura capitală, adică la împreunarea bolnavilor de dragoste din fiecare pereche (Paul și Nora), pentru a încerca să se vindece reciproc într-o stațiune de iarnă, prin remediul violent al schiului și acela mai delicat al unei noi iubiri. Ceea ce le și reușește pe deplin. Substanța romanului așadar este degradarea în timp a dezolării erotice și regenerarea din sine a naturii omenești. Acest proces de deosebită subtilitate constituie însuși miezul nutritiv al cărții și pentru a-l fi intuit în realitatea lui generală ca moment psihologic semnificativ, precum și în realitatea mai delicată a curgerii lui, Mihail Sebastian are dreptul să se felicite.

Se înțelege, comentatorul nu se poate împiedica să-și amintească în această împrejurare literară de Marcel Proust, care în *A la Recherche du Temps Perdu* a urmărit, cel dintîi între

romancieri, fazele de pacificare ale unei inimi, declinul cîtorva stări sufletești. Cu atît mai mult ne gîndim la proustianism intuiției psihologice din *Accidentul*, cu cît, după cum se ș din excelentul studiu *Corespondența lui Marcel Proust* (19? autorul francez, lui Sebastian, îi este bine cunoscut. Dar atît de bine se știe, credem, că opera literară se susține nu observarea și formularea abstractă a unor stări de su care ca număr sînt limitate, ci prin observarea lor în concr ilimitat. Și *Accidentul* sporește existența problemei ment nate cu un material de observație propriu. E însuși titlul c înzestrare al prozatorului.

Am spus însă că romancierul a fost ajutat de autorul dramatic din Sebastian. În adevăr, primele capitole (I—IV inclusiv) lasă să se vadă o tehnică teatrală evidentă. Nu este vorba numai de sobrietatea literaturistică, de vioiciunea și naturalețea dialogului, care sînt calități foarte plăcute ale întregului roman, cît de acea tehnică — să-i zicem — a „loviturii de teatru", care aprinde și întreține de la început cel mai viu interes de lectură: Nora a avut un „accident" de tramvai; este condusă pînă la ascensorul imobilului, în care locuia, de tînărul Paul, care abia aștepta să se despartă, fiind confiscat sufletește de o veche dragoste. La etajul locuinței ei, după o întîrziere curioasă a ascensorului, Paul îi iese însă înainte: e primul moment din tehnica surprizei, pe care autorul de teatru o pune la dispoziția romancierului. Paul și Nora intră împreună, apoi, în garsoniera acesteia, unde Nora descoperă că Paul împlinește în seara accidentului ei 30 de ani; hotărăsc un dineu intim de sărbătoare; tinerii șampanizează în miezul nopții, ei singuri; dar, cînd Nora iese din camera de baie, pregătită pentru continuarea nopții cu un bărbat, stupoare!, Paul, uitîndu-și hîrtiile de identitate, din care i se stabilise aniversarea, fugise: e a doua surpriză de lectură, în care vedem pe omul de teatru, născocitor de situații interesante. Paul va căuta toată noaptea, pînă spre dimineață, pe Ann, tînăra pictoriță, de care e îndrăgostit pînă la chin, o va căuta prin localurile de noapte obișnuite și, negăsind-o, se va înapoia acasă la el; dar acasă la el e lumină, bănuiește că Ann îl așteaptă; nu, nu-l așteaptă Ann, ci Nora, îngrijorată de fuga lui: e a treia lovitură de teatru. Zilele petrecute de Paul și Nora, în munți, la cabana lui Gunther Grodeck, ne introduc

într-o atmosferă de încordare misterioasă, specific ibseniană : aceasta o urmă a omului de teatru.

Firește, ar urma să arătăm acum contribuția eseistului la opunerea romanului, dar ce este un eseist dacă nu un actor talentat care împreună în spiritul său mai multe laturi ale cunoștinței omenești și mai multe direcții ale gustului artistic ? Destul dar să citățm cîteva rînduri din *Accidentul* despre pictură — unele, despre muzică — altele, cele mai multe, despre sportul schiului. Paul vizitase „salonul oficial", oprindu-se mai mult „în fața unui grup de acuarele în care îl surprindea un albastru strigător, puțin metalic, de creion chimic. Desenul era nesigur, nervos, încurcat în liniile lui capricioase, ca o scriere grăbită, dar cu neașteptate preciziuni de detaliu, ca și cum din cînd în cînd pensula s-ar fi oprit ca să pună un punct sau o virgulă într-o frază prea confuză. Aceste mici trăsături atente păreau să fie ale unei misterioase scrieri. Era un grup de „scene de stradă" — case, pomi, trăsuri — toate văzute de sus, și ceea ce părea mai curios în ele era tocmai punctul de vedere ridicat de la care fuseseră privite. Albastrul tare de anilină le dădea un aer de dimineață, cu mult soare, cu multă lumină. „— E amuzant și neserios, spuse Paul. De altfel am impresia că sînt lucruri pe care le-am mai văzut. Se gîndea la tablouri de Raoul Duffy, cîmpuri de curse, porturi pavoazate, imagini de aceeași ordine copilăroasă." Acest Paul, se vede bine de-aici ca și din alte locuri, e un cunoscător într-ale picturii, nu chiar un diletant dintre acei tineri „cu conversație".

El se pricepe de asemenea și la muzică. De pe muntele Postăvaru, unde se află cu Nora în cura sa de însănătoșire, Paul aleargă la Brașov să asculte, în Biserica Neagră, un Oratoriu de Crăciun, faimos : „Întîi flautul și pe urmă oboiul intrară timide în joc, cu ceva întrebător în glas, dar după primele note, viorile le făcură să tacă și, aproape în același timp, trompetele — neașteptate trompete triumfătoare. Era o frază puternică, sigură, bine legată, care anunța, de la început, victorie și lumină. Sub ea, flautul și oboiul mergeau subteran, auzite doar în momentele de respirație ale frazei mari. Cînd viorile și alămurile tăceau, tăcerea era protectoare ; numai cu îngăduința lor, fragilul flaut, gînditorul oboi se puteau din nou ridica. Jocul nu dură mult. Coarde, instrumente de lemn și trompete fură acoperite de izbucnirea coru-

lui. *Jauchzet, frohlocket auf, preiset die Tage!* Cîntecul era simplu, dar sărbătoarea începea cu aceste cuvinte. Era un mare strigăt de bucurie, care arunca dintr-o dată orchestra pe planul al doilea. Tot corul nu era decît un singur glas vestitor. Părea că înalță bolta, că deschide ferestrele, că face lumină... Viorile și alămurile, în primul rînd copleșite, se regăseau. Trompetele sunau mai departe vestea dată de cor. Flautul și oboiul alergau cu glasul lor mărunt, printre coarde și metale. Singură orga nu era nici surprinsă, nici grăbită. Pe sunetul ei grav, părea că se sprijină întregul oratoriu, ca o catedrală vie. Viori și voci creșteau din ea, ca dintr-un pămînt generos. Orga le purta pe toate fără zîmbet, cu puțină tristețe, pentru că ea singură cunoaște destinele."

Să mai cităm un pasaj, din care să se vadă că Paul este pe deasupra, în cele din urmă și mai cu seamă, și un sportiv? Dar jumătate din romanul lui Sebastian este elogiul (cît de competent — poate vedea orice răsfoitor grăbit) al schiului, al acelei pierderi de suflet și de trup vechi în iarna piscurilor (deși noi reținem ca mai de preț poezia derivată din schi și anume aceea a muntelui sub zăpadă, cu tăceri și voci proprii, prin care *Accidentul* devine, pe lîngă ceea ce este, o foarte frumoasă carte de descriere literară).

Așa încît Paul, eroul lui Sebastian, a avut norocul să i se împrumute toate gusturile artistice ale autorului, iar romanul, după cît s-a putut înțelege din arătările noastre, beneficiază de înzestrarea în mai multe genuri literare a lui Sebastian, fiind prin aceasta un mic simbol al carierei sale întregi.

O întrebare legitimă pentru un roman, legitimă fiindcă răspunsul ei descoperă, cînd există, adevărul personajelor, este aceea privitoare la proveniența socială a oamenilor din el. De unde vin, din ce strat social, Paul și Nora? Paul e avocat, iar Nora profesoară; dar felul lor de viață, de un oarecare snobism, atitudinea sentimentală liberă, înclinările artistice, gustul experiențelor vieții proprii și etica — am zice — a concubinajului îi arată ca oameni fără rădăcini sociale adînci, cam de la suprafața societății sau, în orice caz, de pe alături de societatea solid constituită, din acea lume, ale cărei fapte sufletești semnificative sînt rezultatele unei vacanțe nesfîrșite, ale unei lipse continue de obligații. Este cu atît mai interesantă „vacanța de Crăciun" din *Accidentul* pentru orientarea obser-

vaţiei autorului, cu cît, cînd Sebastian a scris o piesă de teatru, lumea ei a fost văzută tot în stare de neocupaţie, într-un *Joc de-a Vacanţa,* cum se chema acea lucrare dramatică.

Lucrul poate deveni însemnat. Căci, trecînd dincolo de tehnica fără pată a acestui roman, lumea lui, lume fără părinţi, fără rude, fără ocupaţii reale (nu numai nominale), dar cu venituri, totuşi, care le dau posibilitatea legănării între Balcic şi Postăvaru, cu gusturi scumpe de artă, niţel snobă, lume estetizată pînă la dezumanizare, de îndată ce Paul şi Nora ascultă Oratoriul de Crăciun în Biserica Neagră şi schimbă între ei priviri de înaltă satisfacţie estetică, fără însă nici cel mai neînsemnat fior religios, riscă să devină fumurie, dacă nu chiar abstractă.

De aceea, *Accidentul* lui Mihail Sebastian, prin strălucirea literară şi tehnică a întregului, prin intuiţia psihologică totdeauna mobilă şi justă, dar şi prin viaţa necondiţionată mai strîns, a personajelor, ne apare ca o teoremă literară, de ale cărei rădăcini fie şi arbitrare nu avem a ne îngriji, avînd de admirat numai demonstrarea ei limpede pînă la încîntare şi îndemînatică pînă la virtuozitate.

ZILELE NU SE ÎNTORC NICIODATĂ

Un roman de tip anglo-saxon

Un moment, s-a crezut că romanul anglo-saxon e la noi o modă. Preferinței publice i se da, în timpul războiului alături de germani, chiar o semnificație politică. Adevărul însă este că fără vreo legătură cu dispoziția sezonieră, care comandă moda, și nici cu anglofilia, care ține de politică, publicul nostru vedea în romanul englez contemporan progresul apreciabil și, în preferința lui, el se manifesta esteticește bine orientat.

În adevăr, literatura engleză mai nouă se arată liberă de gustul formulelor extreme ale romanului. Felul strict narativ al lui Dickens și felul digresiv, dacă nu inextricabil analitic, al lui Joyce fuzionează în tehnica mixtă, care satisface atît interesul obiectiv al amatorilor de romane clasice, cît și interesul psihologist al amatorilor de romane moderne. Succesul lui Aldous Huxley provine în parte din media tehnicilor opuse, folosite cu știința măsurii juste, deși compunerea „în contrapunct" pe care acest autor a pus-o în circulație, ca tehnică proprie, nu este pentru aceasta un adaos personal de mai puțină însemnătate.

Opoziția romancierului obiectiv cu romancierul analitic se găsește, bineînțeles, de asemenea în literatura franceză (Balzac — Proust), după cum nu este absentă nici de la noi (Rebreanu — H. P.-Bengescu). Nu cunoaștem încă romanul francez care să fi fructificat cele două experiențe tehnice, realizînd formula mixtă din Huxley; cunoaștem însă doi romancieri contemporani, la noi, care au știut să profite exemplar de tipul anglo-saxon al genului: este mai întîi Radu Tudoran, autorul neuitatei odisei erotico-maritime de pe litoralul Mării Negre din *Un Port la Răsărit...*, autor în același timp al modernului *Anotimpuri*, roman românesc unic pînă acum al poeziei și aventurii aeronautice, după care și-a surprins cititorii încă o dată cu diversitatea chipurilor omenești, grotești și paradiziace, pe care le luminează fantastic incendiul

sondelor de petrol din *Flăcări;* și este mai de curînd, în aceeași formulă a romanului de tip anglo-saxon, Sorana Gurian cu *Zilele nu se întorc Niciodată.*

Tehnicește, Sorana Gurian se situează mai aproape de modelul englez. Ca și la Huxley, romanul scriitoarei noastre mișună de amănuntul observației obiective și al celei autoscopice totodată, compunerea generală ieșind din concursul formulei clasice și al celei moderne; situațiile nu se înșiră numai pe firul povestirii, ci rezultă dintr-un paralelism de fire pe care evenimentele se țes încetul cu încetul, solidarizîndu-le în aceeași trîmbă de viață ca impresie finală; considerîndu-le în parte, fiecare situație crește dintr-un fel de convergență a punctelor de vedere din care poate fi privită, punctele de vedere posibile fiind personajele care, participînd la o anume situație, o conturează și o inundă cu lumini felurite ca tot atîtea reflectoare multicolore, după cum felurite sînt privirile și interesul de participare al personajelor implicate; din această alergătură concentrică provine adesea, dar provizoriu, numai pînă ce partea se integrează în construcția romanului, o impresie de discontinuitate, de „contrapunct" huxleyan; și ca să terminăm cu paralelismul scriitorului față de romancierul englez, vom adăuga calitatea intelectuală a mai tuturor personajelor („Șeful" — chirurg faimos și socializant practic, Vivian — pictoriță modernă cu gustul marii aventuri a simțurilor și a inteligenței, Ann — fata de 16 ani a „Șefului", precoce și adînc turburată de cîte înțelege prea devreme, Iulian — preot de țară, dar susținînd conversații de caracter foarte înalt, dacă n-ar fi și pretențios etc., excepție făcînd numai Olga — soția „Șefului" de-a doua, preocupată de asigurarea vieții și de poziția socială, ca orice femeie), confortul, înlesnirea vieții și peisajul aproape cinematografic (deși cadrul e de provincie, etnicește, eteroclită, dar oricum provincie).

Prin ascuțimea observației psihologice, Sorana Gurian este urmașa cea mai de aproape și mai bogată a Hortensiei Papadat-Bengescu. Plăcerea și virtutea de a surprinde mișcările vieții în zona placentară a subconștientului conduce acest remarcabil talent la rezultate asemănătoare cu acelea ale biologilor cufundați în studiul celulei vii și la efecte stilistice sau mai bine zis la dezarticulări ale stilului (incoerență înșelătoare și poate metodică, lipsită de punctuație pe alocuri),

care, oricît de necesară ca să sugereze materia neguvernabilă, dezorientează totuşi pe cititorul de rînd.

Gîndindu-se la sine şi la scriitorii clasici, care nu depăşesc niciodată pragul de jos al conştiinţei, Caragiale, „moş Virgulă", cum cerea singur să i se zică, declara că punctuaţia e de mare însemnătate pentru un scriitor: ea „este gesticulaţia gîndirii". Ce ar fi spus marele satiric dacă ar fi ajuns să citească pe unii autori fără punctuaţie, cum este mai totdeauna Joyce şi cum sînt cîteodată Papadat-Bengescu şi Sorana Gurian? Cu luciditatea lui e posibil să fi înţeles, chiar dacă mai întîi ar fi rîs. Căci un scriitor tot lucid, dar care inspecta demersurile conştiinţei artistice şi ale conştiinţei în general pînă în formele lor embrionare, e vorba de Paul Valéry, va observa felul lor discontinuu, natura propulsivă şi imediat retractilă a intenţiilor obscure, incoerenţa şi inextricabilitatea vieţii subconştiente, despre care se va simţi liber să conchidă că ea „nu are stil şi cu atît mai puţin punctuaţie". Sorana Gurian umblă deseori tocmai printre aceste stări sufleteşti negramaticalizate, negramaticalizabile şi în orice caz pregramaticale. Stilul deodată rupt şi lipsa uneori a punctuaţiei sînt de aceea poate mijloacele unei precise inteligenţe artistice, care se constrînge la fidelitate faţă de dezorganizarea pe care vrea să o sugereze.

Din numeroase puncte de vedere, *Zilele nu se întorc Niciodată* însemnează, literar, o biruinţă tehnică de nediscutat. Dimensiunea importantă se înalţă din complicaţia învinsă: la alternarea formulei obiective cu formula analitică, la compunerea „în contrapunct" şi la ştiinţa de a defini situaţiile prin acel meşteşug al privirii lor multiple şi convergente, căruia i se asociază tehnica, practicată, de asemeni, a planurilor de viaţă suprapuse, provenită desigur din *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu (cîteva personaje vorbesc tare pentru ceilalţi interlocutori, dar şi în gînd, cu totul altceva, numai pentru ele), e de adăugat poezia peisajului cu adevărat luxuriant, un fel de beţie naturistă, un tumult de senzaţii, care pe lîngă intelectualitate, certifică apartenenţa mai tuturor personajelor la categoria umanităţii cultivate.

În adevăr, o cultură temeinică şi mai ales veche, cu putere de a rafina ereditar celula biologică, pare a susţine din adînc pe aceşti oameni. Ei convorbesc literar şi subtil, spiritul

li se mișcă de la sine în zona dezinteresării, unul dintre ei, „Șeful", personaj de prim plan, lucrînd, în meseria lui de medic-chirurg și chiar dincolo de meseria lui, la utilarea modernă a spitalului și la clădirea unui nou spital, cu o rîvnă comandată numai de viziunea așezării socialiste a lumii.

Cine sînt acești oameni, unde trăiesc, în ce țară, cînd, și cu ce mijloace? Nu e ușor de răspuns. Știm cine sînt, dar aflăm mai greu unde, cînd și cu ce mijloace trăiesc. Am menționat în treacăt că e vorba de o provincie, amestecată etnicește; dar de ce nu li se spune pe nume nici orașelor și nici medicului? Pentru ce trebuie să aflăm confesiunea medicului numai la sfîrșit, cînd este înmormîntat și de un rabin și de un preot ortodox, pentru satisfacerea și a confesiunii și a recunoașterii publice? De ce a trebuit să se înțeleagă tot către sfîrșit că romanul, în timp, e situat cam după primul război mondial? Situația de medic-șef de spital a putut cîndva să asigure la noi belșugul unei familii, capriciul copiilor și îndeosebi lipsa oricărei preocupări de viața materială?

Rădăcinile și cadrul acestor vieți se pierd într-o estompă care, dacă poate ataca într-o măsură verismul romanului și încrederea în realitatea ficțiunii, nu este mai puțin adevărat că aceeași estompă face mai ușoară ideea autorului de a propune o umanitate europeană și nu națională (personaje de mai toate naționalitățile se întîlnesc în paginile Soranei Gurian, de la elveția nca-guvernantă și rusoaica-bucătăreasă pînă la medicul german, coleg al „Șefului"), aparținînd unei supraconfesiuni, poate unei morale laice, în orice caz nici creștină, nici iudaică.

Aceasta putînd fi o intenție între atîtea altele, am numit-o numai fiindcă de ea se leagă într-un fel sensul însuși al romanului. Unde se află acest sens? E probabil că nimeni nu ajunge să pună mîna pe ceea ce însuflețește o lucrare de artă. *Zilele nu se Întorc Niciodată* exprimă prin toate personajele, atinse cele mai multe de suferința erotică și altele lovite în același timp de accidente deformante și boli iremediabile, melancolia horațiană a curgerii timpului, cum se înțelege dintr-o dată din chiar titlul romanului. Dar nu numai un prăpăd lent de vieți omenești, prin opera timpului, exprimă autorul; e poate ceva mai grav decît atît la ceea ce aspiră. Oamenii aceștia trăiesc sau au trăit într-un confort

de cea mai scumpă formă capitalistă. Ruina nu este numai a lor, ci pare a fi și a stilului lor de viață, a epocii și a unui sistem social.

Despre un tablou al pictoriței Vivian, o cronică afirmă că „e un țipăt de moarte" individualist și continuă cu oarecare vaticinație : „De altfel toți individualiștii își vor vesti moartea singuri. Țipetele de moarte ale epocii noastre, ale unei anumite culturi, unei civilizații etc." Un țipăt de moarte al oamenilor și al epocii este și romanul Soranei Gurian. Arta cu care e susținut aparține ea însăși lumii, al cărei prohod îl înalță. Cititorii vor crede în totul pe autoare, crezîndu-i și arta, prin urmare, fără putere de a dăinui. Cine, într-o societate socialistă, se va mai interesa de agonia spiritului capitalist ? Dar chestiunea, pentru critica unui bun roman, a devenit indiferentă.

MANUAL DE MORALĂ PRACTICĂ

Carte de proză și mai ales de proze, *Manualul de Morală Practică* al lui T. Arghezi e un îndreptar de idealitate, o călăuză în lumină orbitoare. Am putut fiecare în viața noastră să ne mișcăm doi-trei pași pe întuneric, dar cine s-a mai putut mișca din loc cu ochii în soare? T. Arghezi, după o viață de umblet în lumină, își ia de mînă cititorii și îi duce într-acolo, unde nu puteau merge singuri, fiindcă, dacă ochiul comun e făcut să se mai deprindă cu întunecimile, își pierde puterea în fața strălucirilor neașteptate. Bineînțeles, pentru poet, cea dintîi strălucire, care nu poate fi văzută de noi decît pieziș ca și soarele, este însăși poezia; și nu altceva se propune cititorului, mai întîi.

Simbolul baudelairian al albatrosului, devenit azi un mit al gintei literare de pretutindeni, apare puternic regenerat din primele pagini, introducîndu-ne în fatalitatea destinelor superioare:

„Cărturarul se găsește străin de ai lui... Aripi avut-a și el, întinse, dar, ca să nu moară, a trebuit să și le smulgă pană cu pană, și să le dea la vopsit și apoi pe blidul de linte; iar penele fără căutare au trebuit retezate, an de an. Este puțin, pentru ca zburătorul să se poată strecura în încăperile mici și să se poată mișca în ele, fără să dărîme minciunile mărunte, agățate în pareți și înșirate pe rafturi multe: idoli de cocă uscată și de sticlă licăritoare. Dar aripile cărturarului nu s-au lăsat să fie jumulite de toate penele lor albe. El mai poartă povara zborului de-a lungul țărînii, prin care se întinează aripile tîrîte. Omul e întîia întrupare căreia-i este rușine de puterile lui de plutire și înălțare."

Un sentiment asemănător, dacă nu același, susține numeroase alcătuiri de cuvinte, apologuri și parabole, care bat mai departe decît cuvintele și care nu o dată sună a rugăciune de uriaș suferind: „Ah, Doamne, te întreabă sufletul meu, uitîndu-se la tine chiorîș, de ce-ai făcut și lucrurile mici, mai

ales gîndurile mici ? Că tot lucruri sînt și ele, lucrușoare. Mă copleșești cu secunde și pulberi. Molecula mă sperie mai mult ca viscolul și furtuna, cari-mi dă aripa peste cap." Din mai toate paginile cărții, poezia irumpe, după natura ei intermitentă și aproape explozivă, fie în fragmente, cum sînt cele citate, fie în succesiuni de imagini sau imagini izolate, prinse ca de la sine, în cîte o expresie, care este semnul cel mai neîndoielnic al geniului filologic.

Manualul de Morală Practică se așează așadar lîngă proza întreagă a lui T. Arghezi, dar mai cu seamă lîngă prozele neuitate din *Ce-ai cu Mine, Vîntule ?* (1937), cercetate parcă mai puțin de comentatori, și pe nedrept. Dimensiunea cosmică a poeziei argheziene se află tocmai în aceste pceme în proză și nu atît în poeziile propriu-zise, de care adeseori au fost despărțite.

Într-o singură privință poate *Manualul...* diferă de mai vechea culegere de proze. Acolo, ideea artistului despre arta proprie, a poetului despre poezie, era mai mult de natura sforțării manufacturiere, secretul poeziei fiind privit ca un fel de industrie de cuvinte, ca efort filologic. Ilustrul autor mai exprimase această idee, răspunzînd la o anchetă, în revista *Cronicarul* (Nr. 1, 1930) și altădată hotărîndu-se la o *Ars Poetica,* în *Adevărul Literar* (Nr. 367, 1927), după cum îndatorirea poetului la muncă, la răbdare și disciplină, adică ideea de meserie a poeziei, îi apăruse încă din tinerețe în articolul *Vers și Poezie* din *Linia Dreaptă* (Nr. 2—3, 1904).

O experiență mai tainică, ale cărei rădăcini pot fi și ele urmărite chiar în *Ce-ai cu Mine, Vîntule ?,* mai ales însă în *Literatura Nouă* și *Cum se Scrie Românește* din *Cugetul Românesc* (nr. 4 și 7, 1922), ajunge să se exprime singură în paginile *Manualului.* E vorba de concepția oarecum mistică a poeziei, întemeiată pe intuiție și inspirație. Meseria este prin urmare și har : „Cum își face artistul opera lui ? Cam fără să-și dea seama. În ceea ce se cheamă talent, 90 la sută e inconștient... La el (scriitor, *n.n.*), lucrurile vin cam prin derivație și pe diagonală strîmtă, peste chibzuire și voință, de la sine, ca un exces, absurd... Orice muncă de creație voită e forțamente proastă."

Și pretenția regimurilor politice de a-și anexa propagandistic beneficiul artei este examinată din același punct de vedere și aruncată cum se cuvine și unde se cuvine : „Pînă

ce epocile trăite nu vor intra în stranía mistică a înconştienţei, el (scriitorul, *n.n.*) nu e solicitat de ele. Cazna, sila, constrîngerea îl anulează... Lasă-l pe scriitor în voia lui. El slujeşte mai bine adevărul şi chiar adevărul d-tale, în orice acţiune fiind niţel adevăr, însă numai niţel — şi fii mulţumit, orgoliosule în deşertăciune, cu atît."

„Orgoliosul în deşertăciune" e, cum s-a înţeles, omul politic, adică dihania care cîteodată a crezut că poate pune pe îngeri să-i slugărească ; dar între scriitor şi politician este o nepotrivire fundamentală ; ei se deosebesc şi prin mijloace şi prin scop. Şi cînd vine cîte o vreme, cînd monstrul puterii, adică omul politic, ordonă mai apăsat îngerilor, atunci se găseşte şi cîte un arhanghel pedepsitor. Tudor Arghezi ni se pare a fi acest arhanghel. Aşa se face că alături de frumuseţea poetică, şi problema frumuseţii poetice, din atîtea pagini ale fermecătorului *Manual*... tot atît de numeroase sînt acelea în care omul politic e redus pamfletăreşte la urîciunea lui congenitală.

Cu accente de noi *Blesteme* şi *Mizerii* se înfierează astfel mai toată fauna vieţii politice. Dacă bătaia „salutară" e interzisă de legi, atunci „Ministrului care amînă de marţi pe sîmbătă şi de sîmbătă pe joi, i se va vărsa conţinutul unei cutii cu plcşniţe la domiciliu, ca să nu poată dormi şi ca să înveţe canonul aşteptărilor, în aşteptarea dimineţii. Bucătarul îi va pune în toate felurile de bucate cîte un gîndac mare negru dedesubtul porţiei, ca să fie descoperit înaintea ultimelor îmbucături, şi în cafeaua cu lapte naftalină — iar spălătoreasa viermi în batistă." Alteori caricatura este mijlocul, tot atît de eficient, de a pedepsi. Cuvîntul ustură şi viziunea schilodeşte.

Tudor Arghezi ne apare astfel ca un sfînt cu limba aprigă, un nou Ezechiel sau Isaiia, şi nici o expresie, fie ea oricît de murdăritoare, nu semnifică la dînsul altceva decît idealism ultragiat, întocmai ca la unii dintre profeţii *Vechiului Testament*. Dar, bineînţeles, că tot de atîtea cri se aude, pur, glasul sfîntului : „Vai vouă, învingătorilor ! Puterea voastră trece la învinşi" sau „Păcatul de moarte începe atunci cînd greşeala se face aşezămînt şi adevăr". *Manualul*... acesta, în idealitatea lui, reprezintă practica Porţii Strîmte şi, prin puterea caracteristică de predică nemaiauzită de multă vreme, poate un început de reeducare a momentului vieţii noastre publice.

ADELA

Romanul unui critic

Cînd apărea *Adela*, autorul acestui roman, criticul G. Ibrăileanu, era bolnav. Fără a-şi fi putut revedea textul, compusese numai o scrisoare editorului, căruia îi cerea să dezmintă ştirea răspîndită foarte repede că ar fi vorba de un roman autobiografic. „*Adela* nu e un roman autobiografic al domnului G. Ibrăileanu, scria astfel editorul în lămurirea-prefaţă, ci o succesiune de fragmente ale jurnalului lui Emil Codrescu, grupate în jurul personajului feminin, al cărui nume e şi titlul romanului. Acţiunea romanului e situată cu mai bine de treizeci de ani în urmă. Aşadar, faptele, comportările personajelor, ideile lor, modul lor de a se exprima, gluma, ironia, visările lor aparţin unei alte generaţii, substanţial diferenţiată de cele actuale şi chiar de cele recente în amintirea lectorului de azi ; în acest punct de vedere romanul e prezentat de autor ca un document al sensibilităţii unui intelectual din acea vreme. Iar titlul romanului, care e şi numele eroinei, înadins ales, uşor desuet, sau demodat dacă vreţi, faţă de exigenţele urechii contemporane, e ca o mătasă veche care a fost odinioară rochia unei fete de pe vremea valsului."

Tot ceea ce se grăbea a spune editorul despre roman, în locul autorului, ca dezmînţire a caracterului autobiografic, afirmaţia de prisos a valorii de „document al sensibilităţii unui intelectual" (ceea ce constituia un fel de mişcare zadarnică de a pune pe seama unei categorii de oameni o conduită prea personală), ca şi sublinierea, mai semnificativă, privitoare la numele eroinei, *înadins ales* (cu alte cuvinte cititorul să nu creadă decît într-o simplă coincidenţă onomastică, dacă ea ar exista), toate aceste măsuri de prudenţă delicată fac parte din cunoscutul arsenal naiv al scriitorilor sentimentali, timizi dar şi orgolioşi, ai veacului trecut, care, voind să-şi ascundă mai bine viaţa lor intimă, prin aceasta chiar o şi denunţau. Totul nu este decît o disimulare romantică. Doctorul Emil Codrescu e însuşi G. Ibrăileanu, Adela e femeia reală, după

cum real este însuși cadrul naturistic, Bălțățeștii și Văraticul, Mînăstirea Neamțului, Horavița, Horăicelul, apa Ozanei și restul de-atîtea ori faimoasei topografii, unde suferă falsul doctor Emil Codrescu, acest Werther român în vîrstă de patruzeci de ani.

În sprijinul aceleiași convingeri, vine și o anumită pagină a romanului, dacă s-ar mai simți nevoia, pagină peste care nu trecem, deoarece ea interesează deopotrivă, dacă nu chiar mai mult, critica și istoria noastră literară. Zisul Emil Codrescu dimpreună cu Adela se înapoiau la Văratic dintr-o excursie făcută în împrejurimi. „Eram așteptați cu prînzul, începe pagina despre care vorbim. Am fost serviți aparte, dar maica arhondară ne ceru învoirea să mai aducă «dacă nu ne supără», încă un «musafir», un «prieten vechi» al ei, domnul Dimitriu. Era un vestit excursionist, un bărbat de vreo șaizeci de ani, dar superb de sănătate și veselie, tăiat în proporții ciclopice, cu o față de satir bătrîn încadrată într-o barbă gălbuie, rară și găurită de doi ochi mici, verzi, pătrunzători, care rîdeau parcă necontenit singuri, fără participarea feței, cu o pălărie cît o roată de trăsură, cu o manta imensă și cu ciorapii roșii peste pantalonii bogați în urme de noroi și de oleiul diverselor conserve. Ne-am simțit cu toții ca niște cunoștințe vechi. Satirul era dezghețat, onctuos, curtezan în stil și maniere «48», plin de humor și de spirit mai puțin reușit din cauza unei note de pedanterie. Originalul personaj a fost prevenitor și galant cu doamnele. A făcut curte doamnei M., Coanei Anicăi, Adelei și maicii și, cu un instinct sigur, a știut să varieze tonul cu fiecare din ele. Abundența lui, eufemismul și circumlocuțiunea în stil arhaic au fost admirabile. Cu maica a fost ascuțit și echivoc, pe tema renunțărilor monacale. Dar maica nu i-a rămas datoare cu nimic. Tema ei, și în termeni sacerdotali, era lipsa de renunțare a «unora». Imediat după cafea, pe care maica i-a servit-o într-o ceașcă dublă și pe care i-a umplut-o de cîteva ori cu rom, cavalerul minunat sărută mîna doamnelor și a călugăriței, cu grații de mult învățate, dar perfect armonizate cu ființa lui, apoi îmi scoase mîna din umeri și ieși din odaie, voluminos și elastic, condus de maica arhondară. Era grăbit să ajungă la Secul. Adela strigă că e înamorată de el, că are să-i facă portretul din memorie și are să i-l trimită. Și se opri numai cînd intră maica arhondară, care făcu bătrînului cavaler o

scurtă biografie, mai mult morală, și servindu-se abundent de schime — cu multe înțelesuri și subînțelesuri. Din biografia aceasta mimată, reieșea că satirul nu și-a dezmințit niciodată figura și nu și-o dezmințea nici azi."

Acest „vestit excursionist", căruia i se face un portret atît de evocator, nu era altul decît marele iubitor al acelui colț fermecător de Moldovă, Calistrat Hogaș, numit pentru circumstanță „d. Dimitriu" după numele tatălui său, răposat în acea vreme, Protopopul Dimitriu al Tecuciului. Numai Ibrăileanu, criticul literar, putea ști încă de atunci, cînd „originalul personaj" își și avea printre confrați numele său de scriitor, nume cu care figurase chiar în cataloagele claselor primare din Tecuci, că după tată ar fi urmat să se cheme Dimitriu. Iar în al doilea rînd, portretul atît de veridic al lui Hogaș din romanul *Adela* face să se vadă penița criticului, colegul scriitorului-profesor la Liceul Internat din Iași și cunoscătorul scrierilor lui caracteristice tocmai prin „abundență, eufemism" și oricum „locuțiune în stil arhaic."

Dar *Adela,* ca scriere literară, face corp cu opera lui Ibrăileanu mai ales dacă ne referim la latura de moralist a acestui critic. De cînd a apărut în publicistica noastră, în revistele primilor socialiști de la sfîrșitul secolului trecut, Ibrăileanu tipărea o serie de cugetări (maxime și nu tocmai), un fel de impresii personale, scurte analize și intuiții în legătură cu o anumită filozofie curentă asupra vieții, și mai ales cu dragostea și cu sufletul femeii ; publica aceste note și avea să continue multă vreme, chiar după primul război mondial, să le publice sub titlul general *Privind Viața* și semnîndu-le C. Vraja, pînă ce, adunîndu-le într-un volum, le va semna cu numele său. Sînt gîndurile unui logician mizantrop, care nota pentru sine : *Homo homini lupus.* Filozoful nu știa că lupii nu se mănîncă între dînșii decît la „ultima extremitate" sau „Un prost nu spune lucruri inteligente, dar un inteligent spune multe prostii. O sută de mii de proști nu fac un inteligent, dar o sută de mii de inteligenți fac un prost. În lume prioritatea o are prostia" ; sînt gîndurile apoi ale unui pozitivist, cum era și epoca în care se formase, și ale unui biolog agravat de un schopenhauerian : „Cînd o femeie și un bărbat, notează el, se întîlnesc să se cultive reciproc prin lectură, prin învățare de limbi și c.l., să știi că întîlnirile

lor sînt consacrate și prezidate de Geniul Speciei și să le-o spui și lor, dacă n-o știu".

Avînd o orientare comună mai tuturor intelectualilor de la 1900, crescuți cu toții la școala filozofică a pesimismului și a materialismului, privea viața în suportul ei fiziologic, considerînd „bătrînețea — carne veche, o rușine", iar degradările succesive, vîrstă cu vîrstă, ale materiei organice ca tot atîția pași către moartea definitivă pe care o comentează scurt, cu o mare spaimă iremediabilă. Iar împotriva acestei morți fără nădejde, nu există decît un singur fel de apărare, *Iubirea:* „O femeie care are treizeci și cinci de ani cînd e liniștită, are patruzeci cînd e morocănoasă, treizeci cînd e veselă și douăzeci cînd vibrează de iubire" și încă mai categoric: „Numai imaginile amorului, antidotul morții, pot ține piept, în Conștiință, imaginii terifiante a morții". Ce este al ambianței intelectuale de sfîrșit de veac și ce al experienței intime în aceste formulări fără nici un artificiu, cine ar putea spune? Mai interesant este că mizantropul nostru, victimă în mare măsură a ideilor timpului, încearcă și melancoliile *suave care înconjoară concepția materialistă*, înfrumusețînd-o. „Cît e de trist sfîrșitul vieții normale, care se încheie cu bine. Ființa încîntătoare de acum treizeci de ani, fata cu cozile pe spate, plină de visuri și de iluzii, astăzi și-a întors privirile de la stele, și-a plecat capul spre pămînt", iar dimpreună cu poetul parnasian, care din sfîșierea inimii sale scosese întrebarea: *Qu'est-ce que tout cela qui n'est pas éternel?*, își formulează tristețea cu neuitată lapidaritate: „Tot ce nu este etern, este zadarnic. Nimic nu este etern."

Adela s-ar putea zice că în bună parte e varianta narativă a ougetărilor cuprinse în *Privind Viața*. Un bărbat de patruzeci de ani iubește o femeie de douăzeci. Situația e similară cu aceea în care se găsise Balzac, cu toate că vîrsta tînără o avea el, iar pe aceea înaintată femeia, dar situație identică, de îndată ce faptul capital, din care izvorăște tragismul lucrurilor, este diferența de vîrstă. Cuprins de cea mai patetică iubire pentru Adela, Emil Codrescu, dacă mai este cazul să-i zicem așa, reflectează asupra iubirii lui cu propoziții asemănătoare celor din *Privind Viața* și chiar cu termeni neschimbați. După ce se apropiase de Adela sub pretext că îi „experimentează" sufletul, constată că se experimentase pe sine, și, din nenorocire, experiența îi reușise: o iubea cu neagră deznădejde,

ceea ce îl face să raționeze teribil de brutal și de realist: „«Experiența» a ajuns prea departe! Acum e prea tîrziu să te eliberezi. Dacă amorul ar fi provocat de frumusețea femeii, de inteligența ei, cum profesează filozofii idealiști, ori de «comuniunea dintre suflete», cum sugerează androginii și ginandrii, salvarea ar fi posibilă. Dar amorul nu este entuziasm estetic și moral. Subtilitățile astea cloroticе n-ar putea explica tirania și demența lui. El este cu totul altceva. Este faptul fundamental al existenței, voința de a trăi sau, mai bine, de a nu muri (ceea ce, deși pare același lucru, e cu totul altceva). În strigătul de iubire, bărbatul cere femeii ajutor împotriva morții. De aceea «amorul e tare ca moartea». De aceea nemilosul lui egoism în doi. De aceea senzația fără nici o analogie a realizării lui. De aceea posibilitatea imaginilor voluptuoase de a ține piept în conștiință imaginii înfiorătoare a morții... De aceea provocarea unuia prin altul a sentimentului pentru femeie și a sentimentului pentru natură: eternitatea splendidă a universului exasperînd în om conștiința obscură a vremelniciei lui. De aceea tragedia celor patruzeci de ani, ai bărbatului, cînd moartea începe să-i trimită crainicii, el se agață încă și mai cu spaimă de viață și, cînd femeia iubită, în voința ei de a nu muri, își întinde brațele către altul, către bărbatul tînăr, către acela care-i făgăduiește mai sigur nemurirea. Voința de a nu muri, exprimată în fiecare zîmbet, în fiecare inflexiune a vocii, în fiecare gest al celor doi, știința a identificat-o cu elementul etern — plasma originală — *viața în sine*, — pe care natura a reușit s-o creeze cu sforțări de miliarde de ani și acum vrea s-o păstreze cu orice preț. Individul — viscerele, creierul, nervii, mușchii; «viața vegetativă și de relațiune» — e un simplu mijloc pentru un scop, e servitorul elementului etern, e destinat să-l păstreze și să-l transmită din generație în generație pînă la stingerea soarelui... Și atunci cum vrei să te eliberezi, nenorocitule? Cine, de cine să se elibereze?... Ce tulburătoare sînt mișcările Adelei cînd umblă!"

Singura deosebire față de cugetările din *Privind Viața* este aceasta, a patosului viril, care se adaugă biologismului, agravîndu-l. Dar acest patos provine din oprirea, din interzicerea soluției firești a raporturilor dintre bărbat și femeie. Și interzicerea se numește în chip disimulat autoanaliză, delicatețe de sentiment, platonism. Căci *Adela* nu este, după

cum s-ar părea din cele spuse pînă acum, un roman al vulgarității iubirii. Dimpotrivă. Conștiința bărbatului intră cu fiecare clipă într-o complicație autoanalitică dintre cele mai dramatice, comentează pentru sine fiecare gest, fiecare cuvînt al Adelei, examinează pozițiile, reține modificările produse, născocește ipoteze infinite sub maldărul cărora înăbușă o arzătoare realitate, se comportă în sfîrșit după modul intelectual și analitic wertherian, mod comun tuturor eroilor sentimentali ai veacului trecut, a căror boală în dragoste s-ar putea numi hamletism erotic. Emil Codrescu hamletizează cu deznădejde : el speră și nu mai speră, crede și nu crede, este sigur și se îndoiește, se aventurează în presupuneri care de care mai ingenioase și mai dificil de imaginat, dar efortul mai mic, esențial și vulgar în același timp, cu toate că îl teoretizează, nu-l face. Astfel, o simplă atingere a mîinilor ei îl aruncă într-o complicație tipică de hamletism absurd : „Cum stam cu pălăria pe genunchi, voind să mă scap de ea, a venit să mi-o ia din mînă. În clipa cît politețea de a accepta, dar și de a refuza serviciul unei femei m-au silit să mă împotrivesc, atingerea cu ea, prin ușoara smucitură a pălăriei, șocul fizic dintre noi, m-a făcut să-i simt în mine ființa, să am voluptatea voinței ei impusă voinței mele. De altfel, de mult s-a schimbat raportul de forțe dintre noi. De cînd nu mai pot avea nici o îndoială că știe și știe că eu știu că «știe», mi-am pierdut toată libertatea de spirit." Într-o altă împrejurare, fericită pentru orice bărbat de pe lume, Adela îi spune că are nu știu ce slăbiciune pentru prințul Andrei din *Război și Pace*, care îi seamănă lui. Eroul este cuprins deodată de caracteristica lui panică arguțioasă ! „Seamăn cu prințul Andrei ? Nu știu. Și pentru ce mi-a spus-o ? Ca un argument ca să-mi placă prințul, ori ca un motiv pentru care prințul îi place ei ? Oricum, nu-mi convine să împart simpatiile ei cu nimeni, nici chiar cu un alter-ego al meu ! Și nici chiar cu mine însumi... Nu vreau să țină la calitățile mele, ci fără nici un discernămînt, la mine !"

În felul acesta, Emil Codrescu se depărtează de rosturile sănătoase și normale ale iubirii, dar se depărtează în același timp și de tot ceea ce ar putea să fie luat drept realism brutal, romanul întreg învăluindu-se de aceea în farmecul unui interes cu totul vaporos. Emoțiile cele mai puternice pe care le încearcă frămîntatul erou sînt ale unui adolescent, întîr-

ziat pînă la vîrsta de patruzeci de ani. Ele se nasc fragede, deşi intense, din împrejurări mărunte, dar de o neuitată suavitate, cum este o dată apariţia braţului din răsfrîngerea dantelelor mînecii, cum este altă dată vedenia gleznei de sub rochia lungă stil 1900, o strîngere întîrziată a mîinii sau, culme a îndrăznelii erotice, descheierea ezitantă a unei mănuşi şi sărutarea mîinii pe încheietură. E un Dominique moldovean acest Emil Codrescu, iar Adela este o Madeleine, făpturi aproape numai spirituale. Dar amănuntele vestimentare ale modei feminine de la sfîrşitul secolului trecut, voalurile, dantelele şi panglicile Adelei creează o atmosferă de stări vechi, vii, deşi desuete, o poezie de foşnete mătăsoase cu totul proprii romanului criticului nostru. S-ar putea spune că însuşi patetismul din *Adela* este, nu mai intens sau mai credibil, dar mai înalt în comparaţie cu acela din *Dominique* al lui Fromentin, cu care pe drept cuvînt este asociat mai totdeauna. Dominique se află faţă de Madeleine în situaţia de a-şi reprima sentimentele şi de a se complica din cauza condiţiilor stării civile în care amîndoi sînt puşi de la început. Iubirea lor este interzisă de legi omeneşti, amîndoi trebuind să violenteze cîte o căsătorie anterioară, dacă ar fi să-şi realizeze această iubire. Emil Codrescu însă nu e căsătorit, iar Adela ieşise repede dintr-o căsătorie nereuşită. Astfel încît nu obligaţii de stare civilă răsucesc şi patetizează conştiinţa lui Emil Codrescu, ci obligaţii interne de structură personală. La 1900, era curentă, se înţelege, filozofia aceea a Geniului Speciei, mai ales că printre intelectualii noştri o popularizase însuşi Eminescu, dar a o profesa chiar în timpul unei delicate experienţe intime, a pune individul înamorat să lupte împotriva ei, a urmări şi căpăta în cele din urmă conştiinţa unei victorii definitive a semeţiei individuale asupra Speciei, ale cărei scopuri au fost eludate prin platonism declarat, iată noblеţea originală şi înălţimea de patetism a lui Emil Codrescu faţă de Dominique. Şi, în derivatele ei literare, tot aceasta e originalitatea cea mai de preţ a *Adelei* lui Ibrăileanu : O cugetare brutală, privind erotismul, a fost pusă să conlocuiască cu o sensibilitate suavă şi desuet romantică în aceeaşi conştiinţă.

Logica oricărui critic ar fi respins putinţa unei asemenea combinaţii morale. Ibrăileanu însă n-a fost numai un critic, ci şi un romancier interesat, ca romantic ce era, de cazurile rare, palpitante şi chiar unice ale vieţii.

VRAJA

Debutul întîrziat al Cellei Delavrancea exprimă desigur un scrupul artistic, devenit cu totul rar. E de presupus un trecut plin de indeciziune, de entuziasm și dezamăgire, de înaintare prudentă sau repezită, apoi de întoarceri și renunțări, trecut însă fără martori, cunoscut numai autoarei și care dă dintr-o dată greutate deosebită volumului de nuvele *Vraja*. Întîrzierea e bineînțeles respectare de sine și de lucrul său, dar e în același timp respect și față de cititori. În adevăr, am cunoscut un timp, și nu e prea mult de atunci, cînd mai toată lumea credea în eternitatea artei, iar această credință impunea artiștilor o seamă de obligații, făcîndu-i să se hotărască destul de greu la ieșirea în public. Astăzi scriitorii nu-și prea mai ascund exercitarea talentului în vederea operei mature. Ei se formează la lumină, sub ochii noștri profesionali și cam în văzul tuturor. Conduita lor este ca și sportivă : se antrenează în public, și cînd bat oricum un record, izbînda le este numaidecît raportată la performanța evidentă încă din timpul antrenamentului.

Din trecutul artistic al Cellei Delavrancea, la ce i-am putea raporta literatura ? Virtuoză a pianului, ea și-a susținut pînă acum o mare reputație exclusiv muzicală. Mîinile sale s-au dovedit și eroice, cînd scoală din pian frazele marțiale ca pe niște războinici în armuri, și germinative cînd nasc sunetul ingenuu, pufos și pur ca un pui de zburătoare abia ieșit, cu ciocul înainte, din oul comun. Cine a ascultat-o interpretînd pe Chopin, își va aminti totdeauna vitejia fără soldați din *Căderea Varșoviei* sau misterul de viață nouă și începătoare din *Barcarolă* sau *Preludii*. E o fericire să primim destinul de nefericire al lui Chopin din *Balada a IV-a ;* e un privilegiu să-l primim din mîinile interpretei.

Cella Delavrancea mai este cunoscută de asemenea ca o remarcabilă inteligență critică. Noutatea impresiilor sale, fie cînd își prezintă un concert propriu, fie cînd scrie cronici

muzicale, semnalează prezența neîndoielnică a personalității. Am căutat de cîteva ori să distingem analitic această compunere internă, farmecul de personalitate, din care au ieșit și nuvelele în discuție ; n-am putut deosebi, însă, unde sfîrșește inteligența critică și unde începe sensibilitatea creatoare, atît de intim merg împreună, se împletesc și se disimulează una pe alta. Ceea ce ni se pare sigur, este prezența și a uneia și a alteia.

Literatura Cellei Delavrancea păstrează numeroase urme ale preocupării muzicale. Personagiile, îndeosebi cele feminine, sînt ipostaze obiective ale personalității autoarei. În această privință, absența stilului liric și aspirația la obiectivitate nu ne poate înșela. Eroinele sînt fie interprete la pian ale lui Chopin, fie interprete critice ale muzicii în genere și au toate o nedezmințită preocupare de ideea de personalitate. Astfel, Aliki, ca să menționăm numai numele eroinei din *Geamăna,* nuvela cea mai cuprinzătoare a volumului, este o pianistă fără pereche : „...cînta cu o perfecție obiectivă", ni se spune despre ea ; „Intuiția interpretării era la ea un har dumnezeiesc. Palpitau într-o înțelegere minunată freamătul ei și vibrația gîndului creator, unite într-un avînt care dezvăluia larg sfere noi de sensibilitate, cînd înceta din cînd în cînd, ultimul acord părea că se prelungește în privirea ei halucinată." Altundeva, în *Semnul,* cealaltă nuvelă mai însemnată a volumului, ni se vorbește de *Don Juan* al lui Mozart, despre „simplificarea mijloacelor de expresie și siguranța lor" în această operă : „Numai în arta plastică din China am găsit atît intensitate în sobrietatea liniilor, cu un potențial de creație așa de mare. Cu tot romantismul libretului, nici o frază muzicală nu este împovărată de accesorii inutile. Cu primul strigăt al Donnei Anna, pășești în dramă, direct, puternic. Fiecare personagiu este precis caracterizat psihologicește, prin ritmul ce i se cuvine, melodiile se confruntă și se leagă în dialogul muzical cu o claritate de cuvinte. Mijloacele tehnice par simple și de fapt sînt. Mozart nu se rătăcește. Geniul său lăuntric îi destăinuie proporția formei și intervalele sonore prin care va izbuti să creeze drama." În nuvelele Cellei Delavrancea se face muzică în amîndouă felurile : atît în felul interpretării creatoare, cît și în felul interpretării critice.

Dar muzica este numai o componentă a identității acestor personaje. Ele sînt exemplare de umanitate cultivată la mai

toate artele și produsele spiritului. Zelatoarele muzicii își încrucișează viața cu acelea ale picturii, în ale căror case există cîte un Canaletto sau Tiepolo, cu savanți faimoși, unul fost director al Muzeului din Milano și acum papirolog, iar locul fiecărei nuvele e un centru european : München, Milano, Roma, Taormina etc. Societatea de oameni cultivați, care conversează înalt, se iubesc misterios și comunică mai mult printr-un fel de emanații de personalitate decît prin vorbe, gesturi sau fapte, ascultă în întregimea ei de mitul Artei, al Culturii sau, cu un alt cuvînt, al Spiritului. De nimic nu este mai mult vorba în nuvelele Cellei Delavrancea decît de „inteligență" și „cerebralitate". Alexandra, din *Vraja,* poate astfel declara : „Eu nu pătrund iute frumusețea Naturii. Mai degrabă pricep cerebralitatea operelor omenești." Povestitoarea, din *Semnul,* consemnează „satisfacția rece" a inteligenței, cînd ia cunoștință de unele momente de liniște „biologică", sau bucuria de propria-i „unicitate", cînd se simte „liberată în fine de trup". Amedeo Vanni din *Geamăna* dorește pe Doamna Aliki „ca să-i fie aproape în împărtășirea acelorași înaintări cerebrale" și Doamna Aliki însăși, această „transpunere în formă omenească a peisajului de la Daphni", cum o vedea Amedeo, e mai mult o teoremă a perfecțiunii fizice și spirituale : „Amedeo Vanni deșteptase în ea un sentiment de emoție prin farmecul inteligenței și adîncimea gîndirii". Luciditatea este ținuta obișnuită a tuturor personajelor Cellei Delavrancea, chiar cînd se declară turburate, iar formula lor psihologică este patetismul valorilor spiritului și poate mai curînd febra rece.

Stilul și construcția nuvelistică, susținînd astfel de conformații morale, se deosebesc în totul de tehnica și stilul prozei contemporane. Scriitoarea nu și-a întîrziat numai debutul, ci și idealul de artă. Față de scrisul contemporan, de multe ori incorect, spontan, adică „autentic", scrisul Cellei Delavrancea preferă ținuta veche a perfecțiunii și, nu o dată, el se realizează în formă de cugetări morale și estetice, în orice caz fără lungimi, care să însemneze dezorganizare, și fără scurtimi sau întreruperi, care să însemneze nervozitate. E un stil liniștit, de multe ori aforistic, cum stă bine unui instrument de expresie al inteligenței, iar construcția fiecărei nuvele tinde la echilibru, la rotunjime, la „finisaj". De aceea putem spune, mai clar acum, că autoarea a întîrziat nu numai să debuteze, dar a

întîrziat și să ucenicească la idealul de perfecțiune al artei literare. Prin umanitatea cultivată pe care o propune și totodată prin stilul și tehnica echilibrului nuvelistic, literatura sa o asociază, mai cu seamă pe latura de fantastic (*Semnul*) și de percepție turbure a secretului personalității omenești (*Geamăna*), cu nume ca Prosper Merimée și Villiers de L'Isle-Adam, iar pe latura de estetism, cu D'Annunzio.

Asocierea acestor nume cu al prozatoarei noastre pune o chestiune peste care critica nu poate trece. O direcție a literaturii Cellei Delavrancea este aceea a vieții de mister, a neînțelesurilor care împresoară mintea omenească, viața ce nu poate fi formulată cu limpezime, dar către care se simt atrase chiar inteligențele cele mai ferme. Am spus că autoarea volumului *Vraja* vede mai totdeauna prin inteligență. Dar misterul personalității omenești nu este pentru ea un fapt de inteligență ; el este „un fluid", o încărcătură „electrică", un curent de seducție neînțeleasă, care încercuie inteligența și o limitează. Ce este „personalitatea unui om" ? Este „propriul său acord cu veșnicia" își răspunde Cella Delavrancea. Dar natura acestui „acord" care este ? La noua întrebare, se răspunde indirect : un Pietro di Medici din *Geamăna* e prezentat ca „extraordinar de viu" : „pîrîie ca un voltaj de mare tensiune". Luciditatea personajelor contrastează astfel cu propriul lor mister de dincolo de inteligență. Încît, la umanitatea cultivată, la estetismul ca mod de viață și la tehnica perfecțiunii din nuvelele sale, vom adăuga această atenție contrazicătoare la problematica personalității omenești, ca să avem suma preocupărilor de căpetenie ale prozatoarei.

SOARELE NEGRU (I) OAMENI

Fără să se poată şti încă ce semnifică, *Soarele Negru* este titlul unui roman-ciclu, din care cunoaştem deocamdată numai primul volum, *Oameni*. Misterios ca un astru stins, titlul general rămîne să se înţeleagă după ce vom fi cunoscut constelaţia de sensuri, multiplă şi iradiantă, pe care Ticu Archip ne-o va propune în toate cele trei volume ale ciclului. În aceeaşi ordine, au descoperit şi cosmologii corpurile cereşti consumate, fixîndu-le prin raportare la cele luminoase încă. Dintre scriitori, acela care propune, poate cel dintîi, „sorii stinşi", este Edgar Poe. Să ne amintim însă că Gérard de Nerval, pe tema soarelui privit îndelung şi rămas pe retină ca imagine întunecată, a scris poezia *Le Point Noir*, că acelaşi poet vorbeşte în *El Desdichado* despre „soarele negru al melancoliei", că de curînd scriitorul francez Jacques Baron a tipărit chiar un roman cu titlul *Le Soleil Noir* şi că, apărînd cu acesta şi cu romanul domnişoarei Ticu Archip, tot *Le Soleil Noir* se numeşte unul din romanele „rezistenţei" franceze datorit lui Maurice Toesca.

Dar, mai mult decît aceste simple coincidenţe, ne interesează faptul că Ticu Archip, autoarea pînă acum de nuvele şi teatru, ne pune în faţa unui efort literar considerabil. Romanul e masiv şi atît de îndelung şi pe îndelete construit încît, peste importanta operă a Hortensiei Papadat-Bengescu, de care îl desparte formula obiectivă şi verismul, asocierea cu opera lui Liviu Rebreanu devine posibilă şi chiar firească. Se înţelege că e vorba numai de ştiinţa de a ne introduce pe nesimţite în viaţa unei societăţi numeroase, de modul obiectiv al prezentării acestei lumi, în care nimic nu se întîmplă decît în prelungirea situaţiilor cunoscute, e vorba de naşterea şi creşterea firească a fiecărui moment epic, de puterea de a conduce mari grupuri de oameni pe liniile destinelor proprii, de îndemînarea neobservată şi de aceea cu atît mai semnificativă de a se mişca în ceea ce am numit cîndva „romanul-roman", spre deosebire de

specia mutantă, atît de cultivată în ultimul timp, a romanului-autobiografic, a romanului-analiză sau a romanului-eseu.

S-ar putea spune că asocierea lui Ticu Archip cu Rebreanu se mai motivează într-un fel. La apariția lui *Ion*, concomitent cu succesul neobișnuit, s-a iscat și o vie polemică pe chestiunea lipsei de stil a autorului. Reprezentantul cel mai de seamă al prozei artistice, Tudor Arghezi, declara că nu izbutise să citească din cele două volume apărute în 1921 decît cîteva pagini. Argumentul abandonării era, bineînțeles, o imagine : ca să cunoaștem ce gust are brînza dintr-un burduf, nu e nevoie să consumăm burduful întreg, fiind de ajuns un vîrf de cuțit. În aceeași polemică, avea să intervină mai tîrziu, cu o opinie contrară, un reprezentant tot al prozei artistice, F. Aderca, după care Liviu Rebreanu n-avea talent decît după o sută cincizeci de pagini. Ceva similar se întîmplă și cu Ticu Archip. La mijloc nu este însă, ca în cazul Rebreanu, dezinteresarea de stil, ci voința de stil, încordarea de a lămuri situațiile neapărat printr-o comparație sau imagine. Primele zeci de pagini din cele peste șase sute ale romanului se străbat de aceea cu destulă greutate. Înaintarea e stînjenită de fabricația stilistică, ale cărei rezultate sînt de cele mai multe ori de o neplăcută materialitate, ca de exemplu : „Ar fi vrut să se repeadă la el și trăgîndu-i din suflet tot ce era adevărat, să-i poată întinde pe jos faptele și gîndurile, așa cum i-ar fi întins hainele dintr-un geamantan scotocit" sau „umbla fără să-și miște partea de sus a corpului pe care o auzea scîrțîind parcă înăuntru, ca și cum cineva i-ar fi zidit între coaste tencuială cu țărînă".

În această mare construcție care este romanul lui Ticu Archip se intră, ca în piramide, mai mult pe brînci. Dar, o dată intrați acolo, spectacolul unei vieți cu atît mai bogate, cu cît pare mai liniștită, recompensează din plin, obligîndu-ne să uităm piramidele, care nu cuprind decît imagini ale morții, și îndemnîndu-ne la ideea că am ieșit dintr-un defileu anevoios și respirăm pe neașteptate o mare lărgime de orizont. În perspectiva deschisă deodată, viața se declară prin izbucniri la toate vîrstele și în foarte variate înfățișări caracterologice. Sînt copii de cîțiva ani, copii de școală secundară, adolescenții, tinerii care întemeiază o căsnicie, oameni maturi preocupați de poziție socială, oameni pe cale de a se înstări și alții înstăriți de-a binelea, sînt bătrîni și bătrîne, e în sfîrșit putere de a vedea și a urmări viața omenească de la apariția ei pînă la stin-

gere ; iar apoi, sub vîrstele numeroase, numărul apreciabil al caracterelor : Mihai și Cora — o tînără pereche foarte întreprinzătoare, oarecum arivistă și deci cam brutală, Profira Murgeanu — o bătrînă bogătașă căzută la mania filantropică, pe care și-o derivă din răsfățul unei vanități bolnăvicioase, Ion Dragomir — spirit practic, inginer bogat, bun șef de familie, dar cam limitat, cunoscîndu-și bine marginile existenței proprii ca perimetrele petrolifere pe care le exploatează și vrînd să mărginească existența chiar a copiilor săi, tip cu o vitalitate evident remarcabilă, nelipsită însă de ceva vulgaritate, Lili — nevasta lui, durdulie, cochetă și bineînțeles, cu gustul eleganței căpătat din prosperitatea menajului, suflet mai întîi de confidentă alunecat cu timpul în suflet de amantă a lui Mihai, a bărbatului, despre care prietena Olga îi face destăinuiri personale, în sfîrșit — deși acoperim astfel destule alte forme de viață — această Olgă, fantomă a unei prime nefericiri amoroase, dar fantomă pedepsitoare plimbîndu-și strigoiul în urma unei perechi de îndrăgostiți, care o obsedează cu plăcerea unei răutăți diabolice, fiindcă bărbatul este chiar Mihai, adică bărbatul pe care dragostea ei nu l-a putut reține, această Olgă, făptură altfel rece, discretă și stilată ca și monahal, inteligentă, dar și rea atît cu sine, cît și cu întreaga societate a romanului, pe care existența ei aplică un fel de diagonală de întuneric, e poate personajul dominant.

Ticu Archip are astfel puterea de a cuprinde între privirile sale de romancieră o societate numeroasă cu știința subsecventă de a conduce mișcarea grupurilor (o recepție și o serbare într-un parc sînt în acest sens deosebit de semnificative), după cum, în aceeași măsură, are percepția limpede a diversității vieții. Talentul său ni se pare astfel impunător : e talentul de a ne face să participăm la destinele unei lumi, care în ciuda mărginirii ei sufletești, a lipsei de idealuri mai înalte, exercită asupra cititorului un fel de absorbție inexplicabilă, dacă observația psihologică, observație mai ales a unor psihologii în devenire, transcrierea exactă a dialogurilor și simțul echilibrului în construcție n-ar explica îndeajuns interesul lecturii. Se poate spune chiar că rareori un roman de o asemenea întindere izbutește să țeasă pe cititor în textura întîmplărilor. Impresia e mai mult de participare la un spectacol dramatic, decît de lectură. De altfel, autoarea *Inelului*, piesă reprezentată pe scena Națională, e prezentă în abundența și exactitatea dia-

logurilor, descripțiile fiind reduse la un minimum de cadru, e prezentă în regizarea scenelor semnificative și a personajelor centrale și nu altceva decît tot același interes scenic arată și faptul că Olga, trezită de stăruințele bărbătești ale lui Ion Dragomir la cochetăria femeiască și deci la o nouă dragoste, nu se scufundă în autoanaliză atît de practicată azi, ci se cunoaște în noua ipostază privindu-se în oglindă și chiar convorbind cu propria sa imagină renăscută la dragoste. E probabil că suma procedeelor dramatice explică susținerea pînă la sfîrșit a interesului de lectură care, încă o dată, pare inexplicabil pentru un roman atît de cuprinzător. Dar oricum ar fi, fapt este că Ticu Archip a devenit cu *Soarele Negru* (*Oameni*) autoarea unei opere importante. Fără a sta să discernem care sînt în acest volum premisele de viață ce se vor preschimba în materia proprie a celorlalte două volume următoare (deși dezvoltarea raporturilor dintre Lili și Mihai, drama Corei, care, dacă nu va avea chiar destinul primei soții, Puica, a lui Mihai, normal este să nu facă o devenire cu totul străină de a ei, legătura lui Ion Dragomir cu Olga precum și alte premise, dintre care cîteva se pierd la vîrsta crudă a copiilor lui Ion Dragomir cu Lili, ar putea fi identică de pe acum), intuim o creație organică și un talent de formulă obiectivă cu atît mai remarcabil cu cît scriitoarele în general sînt mai înclinate către plăcerile de toaletă autoscopică.

CONACUL BLESTEMELOR

Observam de curînd că talentele bărbăteşti în proză, după un contingent impunător între cele două războaie, s-au cam rărit şi în orice caz, de la foarte înzestratul Radu Tudoran şi în afară de G. Călinescu şi M. Sadoveanu, numele noi de prozatori se fac, oarecum, aşteptate. Este adevărat că această lipsă momentană ne-a fost compensată abundent de apariţia a numeroase talente feminine, dar faptul nu devine pentru aceea mai puţin semnalabil. În sfîrşit, ne aflam încă în observarea acestei treceri a prozei în mîini aproape numai feminine, cînd, primind romanul în două volume compacte *Conacul Blestemelor* de C. Coravu, am şi crezut că poate ne grăbisem cu înregistrarea acelei mişcări a prozei.

În adevăr, C. Coravu e un nume nou, şi romanul cu care se înfăţişează cititorilor reprezintă prin masivitate un efort apreciabil. Am deschis primul volum aşadar cu îndreptăţită curiozitate. Totul e povestirea complicată cinematografic cu episoade nenumărate, cu decupări voite în desfăşurarea acţiunii fireşti, cu treceri în mare acceleraţie de la un realism iniţial la evenimentul trepidant şi melodramatic, povestire a vieţii familiei Moşnenilor văzută nici mai mult, nici mai puţin decît în cinci generaţii. Cu alte cuvinte, e vorba nu atît de un roman, cît de un film, al cărui cadru îl constituie topografia Severinului, cu împrejurimea Crihalei, a Bucureştiului, cu Şoseaua Jianu, şi a Romei de pe colina Geanicolo.

Iar timpul, în care filmul e pus să alerge, e chiar timpul nostru, adică al acelei generaţii, care, avînd azi spre patruzeci şi mai bine de ani, a putut cuprinde, cu o deschidere de viaţă, evenimentele ultimului sfert de veac. Încît, cine crede că romanul se poate alimenta în orice condiţii din cronica vremii, va găsi în povestirea lui Coravu suficient material contemporan, ca să-şi rememoreze densitatea de evenimente pe care i-a fost dat să o şi trăiască. Războiul din 1918 şi ocupaţia

germană, viața politică în aspectul ei politicianist de după 1920, conversiunea datoriilor, traficul cu înarmarea țării, parăzile unui rege, căruia i se zice Soarele, apariția noilor uniforme ofițerești, prăbușirea tribunei cu mii de spectatori la o paradă „străjerească", dezmembrarea țării din 1940, Budapesta : căreia i se spune Duda, mutilarea Transilvaniei, plecarea regelui, legionarismul, conflictul dintre legionari și armată, revenirea germanilor în București, cutremurul din 1940 și prăbușirea Carltonului, rebeliunea legionară din 1941 (e și soldatul căruia i s-a dat foc !), războiul din Est, legea sabotajului, camuflajul, căpătuiala cu „românizarea", lagărul, bombardamentele aeriene, viața de spital Z. I. etc., etc., nimic nu se uită în afară de ceea ce autorul e obligat să uite de cenzură.

Totuși, Coravu își disimulează această regretabilă cronică în diverse chipuri. Astfel, războiul din Est devine un război împotriva... otomanilor, locului luptelor nu i se spune niciodată pe nume, ci generic „stepa" sau „malul mării" și, fiindcă nici împrejurărilor nu li se poate spune pe nume, autorul realizează, în legătură cu cauza acestui război, efecte vagi și de oarecare haz, deși intenția îi este precisă și dramatică. Astfel : „Mulțimea care călca gîrbovită nu cutează să-și ridice ochii, ciuli doar urechile să audă doar porunca stăpînirii spre a se împotrivi celor ce călcau hotarul. Parcă se prăbușise pămîntul, așa se clătina totul, și lumea se întreba în șoaptă : Iar au răpit-o ? — Da, pare-mi-se, se auzeau răspunsurile dezamăgite ale celorlalți." Exemplul rău al cîtorva buni romancieri, care s-au coborît la cronică, a rodit din plin în romanul lui C. Coravu.

Cît despre calitatea literaturii, în care înoată toate aceste cuvinte abia consumate, ea este de un convenționalism absolut. Gestul lui Ion al Glanetașului din *Ion*, care ridică în palmă o brazdă proaspătă, lipindu-și-o de buze, ca semn al patimii țărănești pentru pămînt, se află aci tras în clișeu și îngroșat pînă la grotesc : „Costache Moșneanu se opri, descălecă, lăsă calul slobod, îngenunche pe țarină, scormoni pămîntul, luă o mînă de țărînă, o cernu printre degetele-i groase și scurte și sorbi praful cărămiziu, în care se juca soarele" ; o Maria Clăcașu, care se „dăruiește" (!) în schimbul unei „palme de pămînt", atinge nu numai grotescul, dar parcă și demența aceleiași patimi : „Maria se lipi de pămînt și-i jură că nici

moartă nu se va despărți de el, apoi se ridică și începu a prepune boabe de porumb. Trucă Marin o zări din capul locului și-i strigă : Mario, Mario, ești bolnavă ? Ea nu-i răspunse. Jurămîntul era numai al pămîntului și-l îngropă în inima lui. Cînd se întîlniră, Maria Clăcașu avea fărîme de pămînt pe buze, pe nas și bărbie. — Ce-ai făcut, ai căzut ? Vorbește, ce-i cu tine ? — Am mirosit pămîntul și parc-aș mușca din el și, astfel grăind, Maria luă o bucată de brazdă și mușcă lacom de se auzi nisipul printre dinți."

Convențional este și eroismul pe cîmpul de luptă, derivat evident din pieptul de aramă cu șapte inimi al românului, din cărțile de citire ale școlarilor de odinioară și în general din felul *pompier* și oarecum idilic al burghezului cumsecade, care vede războiul în perspectiva sublimului : „Înainte, să ne cucerim glia străbună, înainte !", strigă un Iancu Moșneanu, cu „o mînă... spînzurată în văzduh" și toate personajele ajunse chiar la al doilea război luptă cu aceeași conștiință a datoriei la sacrificiul personal și mai ales a datoriei la gestul sacrificiului.

Dar convenția literară înflorește și desfată mai cu seamă în scenele erotice. O călugăriță turburată omenește, ca să se culce, „aruncă rasa, aruncă totul pînă ce rămase ca Eva. Își acoperi goliciunea cu un cearșaf alb, își resfiră părul negru corb peste pernă și cu ochii deschiși, pironiți sus în tavan, acolo unde în locul binelui apăru umbra răzvrătirii simțimintelor, începu a visa primul păcat" ; aceeași maică, întîlnind pe un descendent al Moșnenilor, mînă în mînă cu acesta, „tremura ușor și sînii i se împietriseră înțepînd ascuțit rasa mătăsoasă care-i contura provocător formele trupului zvelt. Ea suflecă mîneca, lăsă rasa să i se deschidă mai mult sub gît, își adună doar un picior ca să se întrezărească forma lunguiață și rotunjită a pulpei, își scutură capul de cîteva ori pînă ce părul se răvăși peste umeri și zîmbi în reflecția smalțului alb al dinților atunci cînd luna intră în nori." Vechile cărți poștale ilustrate, abia dacă sînt comparabile cu viziunea erotică a lui Coravu și încă nici ele nu pot provoca o greață literară mai înecăcioasă. Dacă adăugăm la toate acestea trecerea în tenebros și melodramatic (incendii, omoruri, regăsiri, intenții de „emoționant"), cînd situația cere să fie numai sumbră și încordată, descoperim în C. Coravu pe un autor rămas în contact întîrziat cu literatura de vechi

foileton eroico-amoros. *Conacul Blestemelor* e un roman nou făcut din defecte vechi ; o neverosimilă combinație de Rebreanu, Rădulescu-Niger, Filimon (din *Matteo Cipriani)* și Alecsandri (din *Buchetiera din Florența)* sau, mai puțin probabil, de Zola, Ohnet, Dumas-Père și Paul de Koch.

Speranța prozei noi rămîne așadar, pentru un timp, tot în mîinile scriitoarelor, care s-au dovedit mai în pas cu gustul literar și incomparabil mai experte.

I

IOANA

Se poate povesti cartea lui Anton Holban? Sandu și Ioana, doi îndrăgostiți fără poziții sociale precizate — dar conturați pînă la individuare în condiția lor intelectuală (pe clasicii francezi îi comentează împreună cu egală pătrundere), duc o viață de răsuciri pasionale, de cazne amoroase. Amîndoi geloși de a nu se poseda sau, mai bine zis, de a nu putea să se confiște în fiecare moment și complet, își dau seama, pe calea analizei de ei înșiși, că această pasiune reciprocă, tiranică și devastatoare este mai mult o boală. Își vor aplica, în consecință, o terapeutică potrivită, cred ei, rărindu-și întrevederile spre a deveni, mai întîi numai pentru o săptămînă, spirite vacante. Hotărîre naivă, se înțelege, a două inteligențe care din lecturi comune puteau ieși mai orientate asupra naturii pasiunilor omenești, dar în definitiv gest firesc al deznădejdii. În intervalul acestei săptămîni de convenit repaos sentimental, Ioana simte că nu izbutește să-și „vindece" suferința pentru Sandu. Hotărîrea de a încerca amîndoi să se uite puțin fiind luată, Ioana întărește medicamentul: trece deliberat în patul prietenului lui Sandu, caracter senzual de om inteligent, dar vulgar. Săptămîna de armistițiu pasional durează, Sandu aflînd pînă la amănunt aventura Ioanei, trei ani încheiați. S-au vindecat? Medicația pasiunii rămîne încă nedescoperită. Telepatic, perechea amoroasă își semnalizează dezastrele, oameni ce nasc mila prin faptul de a se simți predestinați sau mai precis condamnați să se iubească. Într-o zi, fatalitatea îi reîntîlnește; își pun întrebări nesemnificative, trase din stratul sufletesc social, convențional; merg alături, tăceri dușmane traducînd furtunile nedeclarate; firul roșu se înnoadă, iar pasiunea, care trei ani săpase două albii subterane deosebite, înfășoară cu vrăjmășie aceeași matcă. La suferința oarecum metafizică a pasiunii, înfometată după totalitate, se adaugă aceea mult mai ascuțită ce decurge din aventura Ioanei. Cum să scape, cum

să se libereze, unde să se repauzeze? La mare. Sandu și Ioana, dimpreună cu sora acesteia, frumoasa Viky, sosesc la Cavarna-Port, localitate aproape pustie, dar care departe de a-i narcotiza, alătură identificînd, furia mării de furia pasiunii amoroase. Obsesia „vindecării" persistă: Sandu vrea să se vindece de Ioana, Ioana vrea să se vindece de Sandu. Anchetele maladive ale tînărului, care dorește un colț din trupul ei neprofanat de „celălant", otrăvesc o întreagă vilegiatură. Dicționarul pasional fierbe; ecourile acestor amintiri în sensibilitatea lui Sandu sînt „grozăvii", „dezastre", „tragedii", „cataclisme" și „catastrofe". Suferă și se desfată poate — eroul nostru în iscodirile sale bolnăvicioase, cînd deodată Viky cade la pat cam în același timp cu pisoiul Ahmet. Sandu și Ioana își mai primenesc preocupările. (Este aproape o binefacere pentru cititor tifosul foarte plăcutei Viky.) Viața lor adăpostește un alt sens. Ahmet moare. Viky poate de asemenea — iar îndrăgostiții pornesc spre București, hotărîți să fie de acum „oameni întregi".

Cititorul să nu-și închipuie romanul în doi al lui Holban ca decurgînd după modul cronologic al romanelor obișnuite și așa cum îl prezintă rezumatul de mai sus. Nu. Holban nu construiește logic. Povestirea sa, dacă povestire poate fi, începe ca de la sfîrșit, adică de la Cavarna-Port. Abia de cîteva ori dacă este vorba, în aproape trei sute de pagini, de ceea ce se întîmplă sau se va întîmpla. Eroii au tîrît de picioarele lor pînă la malul mării umbra lungă a trecutului propriu, din care scot o dramatică existență prezentă. Cu fața spre mare, ei aruncă în trecut, ca foarte ciudați pescari, și trag apoi din el năvoade încărcate cu stări sufletești. Așadar nu este *Ioana* lui Holban nici un film sentimental rememorat după desfășurarea lui în timp, ci mai curînd fugitive apariții insulare ale unei realități sufletești scufundate. Cartea se edifică pe un joc emoțional cu pricini ascunse. Iată: Sandu spune numai în cîteva linii de carte cum, condus de un plăcut băiețaș de țară, a vizitat odată Cheile Bicazului și lacul Ghilcoș; la despărțirea afectuoasă și recunoscătoare de băiatul-cicerone, Sandu își amintește despărțirea de Ioana, moment pe care îl amănunțește îndelung. Asociația este tipică, pe schema ei urzindu-se întreaga povestire. Asemeni submarinelor, aparatura de romancier a lui Holban funcționează mai mult pe fundalul conștiinței, ridicîndu-se în lumina suprafeței

numai pentru a căuta prilejul să se scufunde iarăşi. Procedeul nu este nou, bineînţeles : fără Proust, Ioana ar fi fost poate un Adolphe românesc, adică Ioana e o Eleonoră şi Sandu un Adolphe. Dar chiar în literatura noastră metoda a mai fost întrebuinţată şi încă prestigios : H. P.-Bengescu în *Concert din Muzică de Bach* şi *Drum Ascuns*, F. Aderca în *Omul Descompus* şi Camil Petrescu în *Ultima Noapte de Dragoste...*, dar mai ales în *Patul lui Procust*. Camil Petrescu trece, pe drept, în această formulă maestrul romanului modern românesc, deoarece analizele stăruitoare nu-i deshidratează personajele. E unul din titlurile sale, fiind cunoscut faptul că romanul psihologic reprezintă întîia etapă a romanului cerebral prin curiozitatea inteligenţei aplicată stărilor emoţionale. Dar o poveste amoroasă cu atît mai mult cu cît intenţionează să prezinte un temperament şi răscolit şi lucid, cum este Sandu, pulverizată în secunde sufleteşti discontinue şi mitraliate, înfăţişează un punct aventuros, un cap al metodei de lucru proustiene. Ce este la drept vorbind *Ioana ?* Înregistrarea febrilă, deşi conştientă a creşterilor şi diminuărilor morale ce sufere o psihologie omenească sub imperiul iubirii pasionale, stenogramă a unei conştiinţe în fierbere. Astfel se face că apar la un anumit moment figuri feminine fără nici o legătură cu ansamblul, cum sînt Cocuţa şi Lidia. Că cel mai însemnat fapt din trecutul obsedant este o iubire foarte împletită, aceasta nu poartă nici o semnificaţie. Stenografii nu compun, nu arhitecturează şi nici nu stilizează. De aceea, *Ioana* pare necompozitată în întregul ei, iar fraza, o ! fraza dă loc la mari nedumeriri. Iată : „Cîtecdată îşi aminteşte de cîte o scenă nerezolvată odinicară în care suferise mult şi o continuă acum vrînd să pedepsească pe ceea ce fusese întrerupt atunci !“ Am dori mult să se găsească cineva care să ne lumineze asupra conţinutului de gîndire al acestor vorbe. Pe Holban îl găsim în fragmentul său de autobiografie de două ori apropiat de Camil Petrescu, atît prin problematica pasională (gelozia permanentă, insatisfacţie provenită din setea de absolut în iubire, metafizica pasiunii), cît şi prin o anumită teorie a stilului sau, mai bine zis, a lipsei de stil. Numai că la Camil Petrescu instinctul artistic acoperea disprețul teoretic al scriitorului pentru ornamental. Holban declară într-un fel de interviu că nu-şi simte nici o vocaţie de scriitor şi adaugă cu privire la *Ioana* : „...am căutat să elimin

adjectivul inutil". Nu înțelegem nimic din această teorie stendhaliană aplicată unui psihologism de nuanțe. Oricum ar fi însă, cartea lui Anton Holban trădează un scriitor care se refuză — este drept — în *Ioana*, dar care, prin ascuțimea observațiilor lăuntrice, sensibilitatea vibrantă și puterea de siluetare (cazul Viky), se va situa în primele rînduri ale confraților săi de gen. Sînt semne evidente.

II

NECROLOG

A trecut, de o săptămînă, prin mistuirea cea din urmă, a crematoriului, scriitorul Anton Holban. Este întîiul scriitor care cade dintr-o generație. Prin 1922, cînd ordinea în Universitate se menținea cu baioneta, la cursuri puțini studenți, neluați de la rosturile lor de vălmășagul politicii tinerești, mai ascultau cuvîntul profesorilor. Cu timpul fiecare dintre aceștia avea să însemne ceva în carieră sau alături de carieră. Cine a trăit acel început al politicii studențești de după război își amintește că lungile coridoare ale Universității din București fuseseră înțesate cu soldățime adusă din țară să impună liniștea care-i șade bine unei Minerve ieșită din fire. Iar cine a stăruit atunci în audierea cursurilor Facultății de Litere vede și azi, trebuie să vadă încă strecurîndu-se printre grupele de baionete către sala a IV-a un fel de umbră speriată și totuși insistentă. Era Anton Holban. De la prima vedere colegul nostru se fixa în sufletul oricui printr-o impresie neobișnuită. Un aer, să-i zicem în grabă, ciudat îl întovărășea oriunde și, dacă ar fi fost să nu-l auzim vorbind niciodată, cu glasul mic dar omenesc, am fi ocolit cu oarecare grijă inexplicabilă prilejul de a-l cunoaște, atît de mult priveam pe tînărul acela ca simbolizînd cine știe ce neagră superstiție. Adun din impresia dintîi amintirea unei făpturi de om nervos, care nu poate fi închipuit șezînd locului, pe scaun sau în pat; dar cu deosebire culeg trăsăturile fantastice ale chipului său de cenușă. De altfel, compunerea din cenușă era și singura armonie în figura lui, în care ochii albicioși, surprinși și surprinzători, în teribilă și continuă spaimă de acomodare la lumina zilei, pîlpîiau foarte vii deasupra obrajilor morți, iar gura, tăiată pe o distanță mai mică decît trebuia ca să poată rîde în voie, tăinuia parcă o cauză de dureroasă astrin-

gență. Cuvîntul, care să evoce puternic pe Anton Holban pentru cei cîți nu l-au văzut vreodată, nu îmi stă la îndemînă. Dacă totuși aceștia vor crede în cuvinte simple ca „avea înfățișarea nespus de ciudată" și vor vrea să aibă în parte spectacolul acelei ciudățenii extinctive care făcea herbul soartei sale, le recomand să caute portretul scriitorului făcut de pictorul Soroceanu. Numai buzelor, arse și strînse în realitate, le-a dat pictorul o interpretare prea liberă, se va putea zice ; dar fierbințeala lor din portret, deși adăugată, vorbește poate despre ardența temperamentală pe care o găsim în romanele lui, despre febra și mai cu seamă febricitatea simțirii sale.

Literatura lui Anton Holban exprimă dezvoltările pasiunii erotice, de la voluptatea măruntă epidermică pînă la umplerea vieții morale de acel sens patetic, al cărui capăt poate da în problemele fundamentale de existență. Nu va fi exprimat această literatură chiar cea mai limpezită simțire a lui Hoban, dar direcția sensibilității sale l-ar fi dus fără îndoială pînă în vecinătatea frumoaselor patetisme ale iubirii, pînă la stările complexe amoroase în care setea de viață și setea de moarte se ascund una după cealaltă. Scriitorul încărcat de atîtea făgăduințI era într-adevăr un suflet devastat de pasiune erotică ? Opera de romancier rămasă la începuturile ei ne oprește să răspundem fără înconjur. Afirmativ ne mai oprește să răspundem o anumită aplecare analitică a spiritului său, care stînjenea dezvoltările pasiunii. Căci Anton Holban era și un intelectual purtat în fiece moment cînd de setea cunoașterii de sine, cînd de aceea a cunoașterii altor scriitori. Cîteva studii literare numai începute îl arată drept cel mai minuțios cercetător din generația sa în ceea ce privește conformația morală a scriitorilor preferați. Încît, la trăsăturile de sensibilitate aprinsă vin să se adauge altele de inteligență analitică, ceea ce ne înlesnește cunoștința despre temperamentul dispărutului. Căci din interzicerea pe care pasiunea intelectivă o ridica celeilalte pasiuni, pasiunii erotice, se naște caracteristica mai mult de febricitate decît de febră a literaturii lui.

Cum însă dăm aci numai simple indicații pioase despre cariera întreruptă a unui romancier tînăr, să părăsim dorința de a surprinde pe regretatul scriitor în fibra intimă a conștiinței lui. Mai sigur se poate arăta aspectul de categorie al personalității artistice. Holban era, cu un cuvînt care circulă azi, un scriitor de „autenticități". În nici una din cele patru

cărți mai însemnate cîte ne-au rămas de la el — nu lipsește experiența subiectivă. După felul neorganizat și voit neartist al compunerii ultimului roman, autorul își exprima preferință pentru formula aceea de roman în care numai memoria spontană e liberă să furnizeze substanța scrierii. Era cu alte cuvinte un modern, nu numai prin conformația în dezacord a conștiinței sale, dar și prin formula de artă în care se poate afirma cu tărie despre neliniștitul camarad care s-a dus.

Va mai avea cineva trepidația actului său literar ? Romanul, despre care se spune că a rămas în manuscris, va fi mai avînd aceeași sfîrîială de ploaie pe o plită încinsă ?

A murit dar unul din strănepoții de la noi ai lui Obermann.

Proza noastră narativă se află, de la un timp, la impunătoarea vîrstă a romanului. E poate vîrsta literară a tuturor societăților mature.

Diferențiată pe clase și categorii, dar complicată și cu individualități, pe care nu le explică îndeajuns sau chiar de loc ierarhia socială, societatea românească se constituie în toate felurile la sfîrșitul primului război mondial, pentru ca scriitorul de proză narativă să nu fi fost oarecum constrîns să devină conștiința acestei noi forme de viață colectivă, mai bogată și mai secretă.

Cîteva schițe sau nuvele, cu zece sau cincisprezece ani înainte, întemeiau la noi reputații solide de prozatori. Em. Gîrleanu și I. A. Bassarabescu nu avuseseră nevoie de mai mult pentru a-și cîștiga locuri de frunte. În raport cu Gîrleanu, Brătescu-Voinești, ca efort de imaginație, făcuse și mai puțin; alcătuise un fel de schemă omenească (omul superior înfrînt de mediu), pe care apoi o umpluse rînd pe rînd cu viața specifică a fiecărei trepte sociale: eroul în straie țărănești se numea Niculăiță Gropescu, în surtuc de burghez — funcționar se chema Andrei Rizescu, iar ca boier de țară autorul îi zicea Pană Trăsnea Sfîntul, dar era de fapt același erou. Și totuși Brătescu-Voinești, ajutat de remarcabile calități de stil și de o exactă observație dialogică, a putut fi privit și nu fără îndreptățire ca un mare prozator. Literatura în proză ni se afla însă într-un indiscutabil minorat.

A trebuit probabil să vină complicarea societății noastre, ieșirea din simplicitatea ca și patriarhală de pînă atunci, sau cine știe ce altă împrejurare decisivă, pentru ca un autor tot de schițe și nuvele, Liviu Rebreanu, să intuiască deodată complexitatea de viață a societății românești în devenirile ei, provocînd în același timp pe ceilalți confrați, fie de-o vîrstă, fie mai tineri, să se încerce în construcția epică masivă. Romane se mai scriseseră și pînă la el; niciodată însă noi nu

avusesem un grup contemporan de romancieri, care să observe concomitent așezările omenești, atît în aparența lor socială, cît și în temeiul lor psihologic.

Plecată din literatura feminină de album, de la însemnarea intimă, sentimentală și cochetă, Hortensia Papadat-Bengescu se îndeamnă, cam tot atît de neașteptat ca și Rebreanu, la viziunea largă a aceleiași societăți, privită însă nu dinlăuntrul țărănimii, cum o privea Rebreanu, ci din cadrul burgheziei subțiri și al boierimii, care între timp se dezlipise sufletește de grija pămînturilor strămoșești și se cam devitalizase.

Exceptînd rezultatele reveriei stranii și somptuoase a lui Matei Caragiale și proza de covîrșitoare însemnătate filologică și stilistică a lui T. Arghezi, nici unul dintre foarte numeroșii romancieri ai vremii nu rămîne necuprins fie de perspectiva Rebreanu, fie de perspectiva Papadat-Bengescu. Se înțelege că altul e locul, unde fiecare dintre ei ar putea fi numit, cu soluțiunea care i se cuvine.

Dar nici aici nu putem trece, fără a-i numi cel puțin, pe interesantul, pătrunzătorul Camil Petrescu, pe fecundul Cezar Petrescu, pe F. Aderca inițiatorul analizei erotologice și semen la noi al lui Arthur Schnitzler, pe Gib I. Mihăescu, psihologul obsesiilor erotice, pe Ionel Teodoreanu, pe Mircea Eliade, I. Peltz și Sergiu Dan, care cu toții au contribuit, după primul război mondial, la promovarea romanului ca gen autohton, semnînd fiecare cel puțin cîte o carte-două de incontestabilă valoare. Mișcarea prozei narative de la nuvela oricît de întinsă și mai cu seamă de la schița tradițională la romanul de construcție este așadar, după primul război mondial, un fapt cert al istoriei literare. Însuși M. Sadoveanu, cu largile sale evocări istorice și chiar cu cîte un roman adevărat, se încadrează în aceeași mișcare.

Suficientă pentru a impune genul, această producție epică ajunge însă, în aceeași perioadă, la o falsă abundență. Un număr apreciabil de scriitori, cîștigați pentru roman, disting destul de greu între ficțiunea, care dă sentimentul realității, și între realitatea însăși care nu operează asupra spiritului cu farmecul picturii. Se schimbă astfel substanța propriu-zisă de romancier cu materia brută de cronicar, încît adesea invenția epică e înlocuită de transcrierea evenimentelor.

Este adevărat că evenimentele sociale, prin numărul, proporțiile și violența lor, au avut puterea să impresioneze pe

oricine şi cu atît mai mult pe scriitori, mai ales că fiecare nouă prefacere politico-socială, din atît de multele cîte am apucat să trăim, pretindea că umple un mileniu de existenţă. Şi unii romancieri, seduşi de această iluzie de durată a evenimentelor, au părăsit sforţarea imaginativă pură, transformîndu-se în cronicari ai mileniilor... de cîţiva anişori sau chiar de cîteva luni.

Nici Rebreanu (în *Gorila),* Cezar Petrescu (în *Ochii Strigoiului),* Ionel Teodoreanu (în *Tudor Ceaur Alcaz)* n-au scăpat de regretabila ispită, după cum ultima prefacere politico-socială a atras în aceeaşi cursă pe I. Peltz *(Israel Însîngerat)* şi pe Sergiu Dan *(Unde Începe Noaptea).* Dar tipul romancierului-cronicar, ca să vorbim de un răposat, a fost între cele două mari războaie Dem. Teodorescu *(În Cetatea Idealurilor, Sub Flamura Roşie* şi *Robul);* valorosul gazetar crezuse că poate crea romanul politic, consacrînd cîte o lungă naraţiune momentului socialist şi momentului democraţiei libertare. Ultimul roman *(Robul)* lăsa să se întrevadă posibilitatea autorului de a deveni şi cronicarul momentului legionar. În orice caz, pe cît de impunătoare fusese mişcarea de la schiţă la roman, pe atît de neglorioasă era şi este încă această mişcare de la roman la cronică.

Ar însemna însă, numai cu atît, să rămînem într-o eroare de neiertat, dacă n-am afirma numaidecît că, în acelaşi timp, încă tînărul Radu Tudoran *(Un port la Răsărit, Anotimpuri* şi *Flăcări)* prelua ficţiunea epică pură delăsată de confraţii mai în vîrstă, întemeindu-şi o solidă carieră de romancier, recunoscută ca atare şi de critică şi de publicul cititor : — dacă n-am menţiona remarcabilul efort şi tot atît de remarcabilul rezultat obţinut de criticul G. Călinescu *(Enigma Otiliei);* — dacă, în sfîrşit, n-am semnala marea surpriză pe care o rezervase literaturii noastre epica lui Ion Marin Sadoveanu *(Sfîrşit de Veac în Bucureşti).*

Aceştia trei sînt astăzi romancierii cunoscuţi, care îndreptăţesc speranţele noastre ca romanul românesc, consolidat, să scape pentru totdeauna de înşelăciunea actualităţii. Într-o vreme de obnubilare a idealului literar, ei au văzut limpede, peste furtuni trecătoare, seninătatea de mîine a creaţiei epice.

În sfîrşit, o mişcare imediat contemporană a devenit vizibilă sub ochii noştri. E vorba de abundenţa talentelor fe-

minine. La contribuția mai veche pe care o datorăm scriitoarelor Ticu Archip, Henriette-Yvonne H. Stahl, Sanda Movilă, Cella Serghi, Ioana Postelnicu și Lucia Demetrius, s-a adăugat aceea a Soranei Gurian, Cella Delavrancea, Ruxandra Oteteleșanu și Letiția Papu, contingentul feminin de talente sporind, pentru proză, în chip remarcabil, în timp ce tot remarcabil scriitorii-bărbați întîrzie să mai apară alții. E o mișcare pe care punctul de vedere istorico-literar nu o poate lăsa deoparte.

Cunoaştem azi amîndouă felurile de a prezenta pe Caragiale ca om : felul literar şi felul documentar. Prezentarea literară ni s-a făcut într-o serie întreagă de vieţi romanţate şi romane, datorite lui C. Stere, E. Lovinescu, Cezar Petrescu, Emanoil Bucuţa şi Victor Ion Popa ; prezentarea documentară o avem de puţin timp de la Şerban Cioculescu. Nici romancierii numiţi, se înţelege, n-au lucrat în pură imaginaţie. De cele mai multe ori, imaginea cu care rămînem despre Caragiale, după citirea unor scrieri ca *Ciubăreştii* (din ciclul *În Preajma Revoluţiei), Mite, Carmen Saeculare* (din trilogia eminesciană), *Capra Neagră* şi *Maistoraşul Aurel (Ucenicul lui Dumnezeu,* vol. III), rezultă din numeroase coincidenţe între modurile de a-l vedea ale autorilor acestor scrieri, ceea ce însemnează că ea nu e lipsită de sprijinul obiectiv ale aceloraşi documente. Caragiale ne apare din toate ca tip urban pitoresc, realist pînă la cinism, volubil pînă la incontinenţa verbală, actor comic pînă la bufonerie şi histrionism, în oricare ipostază însă înzestrat cu inteligenţa cea mai mobilă. Feluritele înfăţişări pe care le primeşte omul în naraţiunile literare amintite, fiind reductibile la o impresie unică şi la aceleaşi documente, nu e nevoie, pentru a le cunoaşte, să întîrziem cu fiecare în parte. Vom reţine din ele pe aceea care ni se pare nouă că le conţine pe toate celelalte şi anume evocarea din *Carmen Saeculare* de Cezar Petrescu ; vom reţine însă şi pe aceea din *Maistoraşul Aurel* de Victor Ion Popa. Căci, dacă în prima găsim mai toate aspectele personalităţii omeneşti, surprinse şi fixate parţial în celelalte scrieri, fuzionate numai de Cezar Petrescu într-un tip omenesc viu şi complex, în cea de a doua descoperim un adaos de personalitate oarecum original, ca să nu-i zicem ciudat. Dăm acolo peste un Caragiale, nu sentimental, cum îi plăcea marelui scriitor să spună despre sine cîteodată, dar mistic-religios în sensul strict al cuvîntului.

Cezar Petrescu, în biografia amplu romanțată a lui Eminescu *(Luceafărul, Nirvana, Carmen Saeculare)*, cum era și firesc, evocă pe Caragiale în două împrejurări : o dată, în adolescență cînd, după propriile-i amintiri, cunoaște pe Eminescu la Giurgiu, iar altă dată spre sfîrșitul scurtei vieți lucide a marelui poet, adică în plină tinerețe, cînd amîndoi își cîștigau existența în București. Firea directă, realistă și critică, pînă la un punct chiar antipoetică, dar volubilă și histrionică, a lui Caragiale, ni se înfățișează de la prima lui întîlnire cu Eminescu :

„A întins mîna ceremonios.

— Mă recomand Mihail Eminescu.

Străinul nu-l slăbi din privirea pătrunzătoare, nici cînd s-a ridicat de pe divan, rostindu-și numele cu o neasemuit mai puțină ceremonie :

— Ion Luca Caragiale.

— Rudă cu domnul Iorgu Caragiale ? întrebase surprins.

— Rudă cu Iorgu, cu Costachi, cu toți Caragialii trecuți, prezenți și viitori... răspunse tînărul rîzînd cu o prietenoasă înveselire. Neam de măscărici. Adică de mascarale."

După un moment, Caragiale, care aflase despre interesantul tînăr că scrie versuri, îi cere să-i citească ceva, ceea ce poetul nu refuză :

„Caragiale a ascultat cu privirea micșorată printre gene, apoi la sfîrșit, a înălțat o singură sprinceană într-un surîs de abia simțită ironie :

— Admirabil ! Dar dedicația ?... Cui e dedicată ?... Cine-i marmura ?

— De unde știi dumneata că e dedicată cuiva ?

— Mi-a suflat mie un aghiuță la ureche.

— E dedicată unei femei... O femeie fără nume... Ei. Uite, chiar e și scris : «Ei».

— Ei, adică unei actrițe... Pot pune rămășag.

Mihai Eminescu a încuviințat plecînd privirea în caiet. Într-adevăr nimic nu scăpa acestor ochi iscoditori. Noul prieten i-a pus mîna pe umăr :

— Fiindcă e așa cum am ghicit eu, lasă-mă să-ți dau o povață... Știi, numai fiindcă sînt neam de măscărici. Am crescut și trăiesc între actori și actrițe... Artista dumitale nu-i marmură. Nu poate să fie marmură... Nu se prea găsesc marmure în breasla aceasta. Se numesc altfel... Nu te-apropia de

ele. Iubește altceva... Lac să fie, că broaște destule... E plin orașul de femei care ar fi încîntate să primească o dedicație de la un june poet. Și te asigur eu, care n-ar rămîne de marmură... Cum ai făcut că dintr-o mie, din zece mii, să-ți cadă cu tronc tocmai una din ălea pe care le vezi în fiecare seară, de-aproape, de la cușcă ?

— Și ce-are de-aface asta ?... Sentimentele...

— Fugi cu sentimentele, că nu-i vorba despre ele... Sîntem doar la vîrsta cînd ni se șade să fim sentimentali... Ce naiba ? Încă nici nu ne-a căzut bine cașul de la gură... Acum e chita noastră, nu cînd om ajunge niște hodorogi...

— Atunci ?

— Atunci, nu despre sentimente e vorba. La cine te-au dus sentimentele, aci e toată catastrofa !... O artistă ?... Dar scumpe amice, le ai sub ochi și ziua și seara... Cum de-ți păru vruna de marmură ?... Să te întreb altceva. Ai văzut vreodată licurici de-aproape ?...

— Fără îndoială... a răspuns Mihai, cu gîndul la atîția licurici din pădurile de la Ipotești și de la Baisa.

— I-ai văzut de-aproape, noaptea, bineînțeles ?

— Firește.

— Dar ziua ?

— Știu eu ?... ziua... ziua cine se uită după licurici ?...

— Aci e tot clenciul, scumpe prietene. Ziua licuriciul e un viermișor urît și negricios, să nu-l strivești sub talpă de mizerabil ce e. De aia poate nici nu se arată la vedere... Dar noaptea, ce mai sclipește și ce mai iese la iveală să-i vadă toată lumea felinărașul din coadă !... Cam așa e povestea și cu artistele. Îți iau ochii noaptea, de le crezi stele... ziua, de-aproape, viermișorul cel urît și negricios de care-ți ferești talpa... Crede-mă pe cuvîntul meu de băiat născut și crescut printre măscărici... Acum noapte bună scumpul meu rege asirian !" (*Luceafărul*, pag. 405—407.)

A doua oară poetul și dramaturgul se întîlnesc în București ca ziariști. Eminescu lucra la *Timpul*, Caragiale — la *Națiunea Română*. Se aflau într-o cafenea-berărie. Caragiale vorbea despre ziarul său și al lui Damé, ca despre o foaie foarte expeditivă „fără bătaie de cap". Fără articole de-o poștă, idei și principii. Telegrame, telegrame și iar telegrame.

„Eminescu zîmbea :

— Oricum, nu-mi pare că e idealul pentru un ziar.

— Cine-ţi vorbeşte de ideal ? Uită-te în jurul tău, aci, în cafenea... Au mintea de oameni care nu mai pot de dragul idealului ? Uită-te pe fereastră, la monşerii şi maşerele de pe Podul Mogoşoaiei... Pătimesc de lungoarea idealului ?... Nu prea par... Pentru acest onorat public se tipăreşte o gazetă. Aceştia sînt cititorii. Le serveşti ce-ţi cer...

— Adică te cobori tu la dînşii, în loc să-i ridici ?

— Bravos ! care va să zică să fac scripete din condei, ca să ridic prostia omenească la înţelegerea nobilelor doctrine ? Nu, puiule ! Publicul vrea gogoşi. Îi dăm gogoşi... Nu ţin să-mi pierd cititorii, trimiţîndu-i la spital, bolnavi de meningită.

— Atunci ne deosebim în păreri.

Caragiale s-a lăsat pe spatele scaunului, bătînd toba cu degetele în masa de marmură şi izbucnind în rîs :

— Eşti teribil !... Păi dacă nu ne-am deosebi în păreri, n-am mai avea nici un haz şi n-ar mai fi discuţie. Aceasta caut şi eu, dis-de-dimineaţă, cum ies din casă... Umblu ca Diogene cu lumînarea să dau peste un om care nu se loveşte în păreri cu mine... De altfel, cînd se întîmplă să nu-l găsesc, schimb eu de păreri, şi tot nu pierd vremea.

— Cam cinic.

— Nu cam... Ci foarte. Cinic de tot, dragă Eminescule." *(Carmen Saeculare,* pag. 258—259.)

În cursul aceleiaşi convorbiri, Caragiale cu aceeaşi volubilitate, batjocoreşte pe conservatorii care nu plătesc cum trebuie pe cei care le susţin interesele de clasă luîndu-i „drept ageamii" ; face teoria cum se alcătuieşte o gazetă cu minciuni, cum se fabrică telegramele despre războiul ruso-româno-turc, cum, în sfîrşit, cititorii trebuiesc păcăliţi pentru a-i mulţumi. La obiecţia de necinste profesională, pe care o ridică poetul, Caragiale se dezlănţuie într-o lungă replică satirică, privind necinstea mediului în care-şi exercită profesiunea de ziarist.

Altă dată se întîlnesc la cafeneaua Labes, *Naţiunea Română* pierise :

„— Ai venit prea tîrziu, frăţicule, Eminescule dragă. Pînă acum te-au forfecat la masa de-alături geniile lui Macedonski...

— Ce-ți pasă ?

Lui Caragiale îi păsa...

— Se vede că s-au trezit dis-de-dimineață amicii, anume pentru isprava aceasta... Dar le-am turnat și eu una, știi, după tactica și strategia pe care am învățat-o cu Damé la răposata *Națiune Română !*... Pac ! în unul. Pac ! în altul. Flancul stîng, mișcare de învăluire... S-au cărat toți nenișorii și a rămas pe poziție numai marele gheneralisim."

Incontinența verbală, după ce termină cu Macedonski, care este atacat ca improvizator, i se îndreaptă contra lui Vasile Alecsandri „cu goarna lui : Tariraaa ! Atențiune !... Plevna ! Grivița numărul unu ! strofelor !..." *(Carmen Saeculare,* pag. 382—387.)

Dintre întîlnirile lor, una singură mai este semnificativă în ceea ce privește modul cum îl vede Cezar Petrescu pe Caragiale. Este aceea dintr-o cîrciumă de la Băneasa. Au stat împreună pînă dimineața, în tovărășia altora. Caragiale a început să joace în fața acestora după o scripcă scîrțîită : „— Așa mă ! Trage-i mă ! Uite-așa ! Uite-așa-uite-așa !"

Lăptăresele și țăranii care merg spre oraș, se opresc auzind dinăuntru : „Tot pe loc, pe loc, pe loc !"

„— Al dracului, dom'le ! ăsta-i actor ! se aude un glas... Nu-l bat nici flăcăii din sat, dăla noi, dupe Olt !...

Comediantul e măgulit de admirația poporului. Ea îi dă puteri însutite... Îl încurajează să încerce și figuri îndrăznețe de cazacioc, suvenire ale războiului pentru neatîrnare. Întru aceasta a scos o batistă leoarcă de vin și de sudoare, pe care o flutură în jurul unei tovarășe nevăzute de dans. Dansează pe rînd : pentru ea și pentru el. E îndrăzneț și rugător, avîntat și deznădăjduit ; cuprinde femeia de aer cu brațul rotunjit și o strînge la piept rotindu-i fustele nevăzute, o zvîrle și o ia ; tupilat la pămînt împroașcă nori de praf din călcîiele demonice ; s-a deșirat ca un vîrtej în stepele Donului cu iarba sfîrlogită de secetă și iar bate mărunt cu talpa în creștet un vrăjmaș doborît : Uite-așa ! Uite-așa !

— Al dracului, comediantul, mă !

S-a oprit. Scurt. Fără pricină. Privește rotund o lume pe care n-o recunoaște."

Toate aceste atitudini, cîte răsar din citatele de mai sus, chiar dacă un Caragiale jucînd căzăceasca în fața lăptăreselor

Bucureștilor este caricatural peste măsură, ni se par, în cele din urmă, reductibile la un document sau altul. Unde însă Cezar Petrescu, vrînd să dea adîncime personajului, pune pe Caragiale să încredințeze lui Eminescu caracterul de „veselie a disperării" din momentele lui de histrionism, literatura în acest caz rămîne fără nici o posibilitate de acoperire documentară. Dar se va recunoaște că altfel, mai oriunde apare în cadrul vieții romanțate a lui Eminescu, firea dramaturgului a fost bine intuită și evocată esențial. De aceea *Carmen Saeculare* este desigur singura operă literară în care figura lui Caragiale primește lumina din mai multe părți, vădindu-și trăsăturile cele mai caracteristice.

Pentru modul original de a vedea pe dramaturg, mod exterior oricărui document psihologic, și deci arbitrar, pur imaginativ, am spus că reținem și paginile respective din *Maistorașul Aurel* de Victor Ion Popa. Sîntem la Blaj, în 1911, cînd se țin acolo marile serbări ale Astrei, cu care prilej Vlaicu face o demonstrație de zbor :

„A venit și Caragiale, cu tot stolul de scriitori după dînsul. Dar, spre deosebire de ceilalți, el n-a întrebat nimic. O jumătate de ceas a stat proptit de un stîlp al șandramalei, privind, ca în gol, libelula uriașă, care întindea spre cer aripi de pînză și gît de oțel.

— Nu vrei s-o vezi mai de aproape, nene Iancule ! întrebă Petre Liciul.

— O văd, a răspuns scriitorul.

— ...să-ți dea Vlaicu explicații...

Dar Caragiale a scuturat din cap :

— Asta trece dincolo de explicații...

Într-un tîrziu, se dezlipește de stîlpul de lîngă care ședea. Cei de față îi lăsă cărarea spre aeroplan, iar Vlaicu, îndemnat de semnele cîtorva, se îndreaptă gata să dea lămuriri.

Bătrînul se uită lung la scaunul pilotului din nacelă. Parcă ar fi în cumpănă. Arată cu capul :

— Îmi dai voie să mă sui și eu ?

Vlaicu pare că nu înțelege, așa cum de altminteri nimeni nu înțelege. Face totuși :

— Poftește !

În liniștea care s-a prăvălit deodată fără să priceapă careva de ce, Caragiale își face cruce, apoi încalecă bordul

carlingei, intră în ea, se așează tăcut pe scaunul mic. Și-a adunat brațele petrecîndu-le pe mijloc, a rezemat capul de stîlpișorul care-i la spate, iar ochii i-a închis.

Fața i s-a întins și e transfigurat. Ai zice că visează... Dar ce mai poate visa bătrînul acesta de șaizeci de ani, în născocirea cea cu jumătate de veac mai tînără ca dînsul? E mișcător.

Tăcerea de adineauri a ajuns acum asemenea încremenire, de auzi pînă și lunecarea adierii de vînt pe creasta acoperișului...

— Spune să mă împingă vreo cîțiva pași înainte, zice Caragiale. Și iarăși închide ochii, să soarbă, cu toată ființa, închipuitul zbor de patru metri.

Cînd l-au adus la loc, deschide ochii, se dă jos din carlingă și scoate pălăria din cap.

Apoi își face cruce și sărută lemnul rece, ca pe scoarța unei evanghelii..."

. . . . . .

„Pînă la Ciura acasă, unde erau poftiți, n-a mai spus un cuvînt. Nici el, nici alții...

Cînd Vlaicu dispare în văzduh, cu pasărea lui, Caragiale «abia mai suflă».

Buzele i-s albe ca de friguri sub mustața sură, ochii clipesc, năclăiți de lacrimi, după ochelari. Îngaimă repezit, fără nici o stăpînire:

— Maica ta Cristoase. Apără-l Prea Curato și păzește-l! Maica Domnului, nu-l lăsa. Măi băieți, rugați-vă lui Dumnezeu, măi. Minunea lui Dumnezeu. Rugați-vă măi..." (vol. III, pag. 170, 171 și 175).

Nimic de zis. Un Caragiale, la șaizeci de ani, poate în cele din urmă să și facă și să spună cîte ne arată Victor Ion Popa că a făcut și a spus în acea împrejurare. Dar, referite la psihologia lui generală și caracteristică, asemenea cuvinte, gesturi și atitudini sînt, se înțelege, frumoase, adică pilduitoare, cum se și cuvine într-o carte destinată poporului, nu sînt însă și semnificative, fiind străine de portretul sufletesc al marelui om. Așa încît, Victor Ion Popa îi compune un chip cu mult prea literar și aceasta îi este originalitatea pentru care l-am menționat deosebit de ceilalți confrați ai lui.

Chipului literar al lui Caragiale i s-a alăturat de curînd chipul documentar, prin silința lui Șerban Cioculescu, de la care avem azi *Viața lui I. L. Caragiale*, o operă grea de muncă, de noi descoperiri documentare și de numeroase restabiliri ale adevărului biografic. Criticul a cedat pasul arhivistului și putem spune că nu și l-a reluat decît în capitolul final (*Creion*), în care, deși arhivistul dispare, ni se schițează foarte în grabă obrazul aceluia care trebuia să apară luminat de toate documentele cercetate cu atîta aprindere. De altfel, autorul acestui serios studiu biografic ne înștiințează de la început, în *Prefața* cărții, că nu o concepție sau o viziune biografică va propune, ci o serie de documente comentate : un Caragiale documentar. Și ceea ce a intenționat, a înfăptuit pe deplin. Schița de portret, așadar, cu care totuși și-a încheiat studiul, e o atenție pentru cititor, o politețe, la care autorul nefiind obligat, cu atît mai recunoscători îi pot fi cititorii. De aceea, vom reproduce și noi, din acest *Creion* al lui Cioculescu, începutul :

„Dator cu o privire sintetică, cercetătorul este îndemnat să aleagă din diversitatea trăsăturilor, pe aceea, fundamentală generatoare a reacțiunilor morale. Unii contemporani au fost minunați de «impresionabilitatea» neobișnuită a lui Caragiale, în care au văzut chezășia temperamentului de artist și cheia variabilității în atitudini, comportări și îndeletniciri. Această impresionabilitate nu vibrează însă în atingere cu formele plastice, cu universul deschis simțurilor. Ea este de ordin pur intelectiv. Calitatea dominantă a lui Caragiale este inteligența. Cultivată, s-ar fi orientat către o disciplină intelectuală de specialitate. Alți contemporani s-au lăsat impresionați de «cultura vastă», adunată de scriitorul autodidact. Prin puterea apreciabilă de asimilare și prin speculare abilă a ideilor sau cunoștințelor însușite, *actorul* neîntrebuințat și-a putut juca rolul de om de cultură generală. Inteligența lui Caragiale se găsea însă pe tărîmul propriu, în intuirea oamenilor, cu discrepanțe între aparență și esență. Afilierea literară la Junimea și desăvîrșirea operei, în spiritul junimist, chiar după emanciparea bruscă, se lămurește psihologic prin afinitatea intelectivă cu principiile ei conducătoare. N-a fost o adeziune teoretică, ci orientarea firească a unei inteligențe concrete. Caragiale a văzut ca un junimist, nu a gîndit ca un

junimist. Materializîndu-și viziunea în oameni caricați, a atacat «prostia», noțiune vagă, cu sensul inadecvării între pretenție și realitate. Inteligențele abstracte, ca Maiorescu și Eminescu, urmăresc efectele în cauzalitatea lor, pe care o denunță dialectic. Prin ereditate și formație, Caragiale este un observator direct și un auditiv, care sintetizează, prin gest și vorbire, structura tipic socială a personajelor. Înainte de a redacta, e urmărit de cuvinte și gesturi caracteristice, mimate și rostite de dînsul cu un dar neîntrecut al imitației. Cîte unii caută să-i reducă rolul de artist la copierea realității nemijlocite. Aci intervine însă rolul hotărîtor al inteligenței creatoare : spiritul autocritic discerne și cerne elementele semnificative, eliminînd neesențialul."

Inteligența, așadar, cu formele ei de asimilare, de criticism social și de creație, i se pare lui Șerban Cioculescu că ar evoca mai din plin pe Caragiale. Gîndindu-se, după cum s-a putut vedea din citatul făcut, atît la firea omului, cît și la operă, el leagă în aceeași pagină pe om și scriitor, cîteodată chiar în aceeași frază : „Crud pînă la neomenie, slobod pînă la ingratitudine, nerușinat pînă la cinism, scriitorul ridică respectul formal la treapta unui adevărat cult religios, macerant". Și poate că nimic nu-l cuprinde pe Caragiale întreg decît dacă nu chiar această alternanță în termenii ei, în orice caz acest fel de a-i alterna trăsăturile caracterologice omenești cu cele caracterologice literare. Căci altfel, luînd în seamă numai documentele, cîte prezintă biograful în lucrarea sa, am ajunge la o imagine a lui Caragiale de monstru moral. În adevăr, relațiile cu Maiorescu ni-l arată nu numai ca pe un „ingrat", cum atît de cordial îl cruță autorul *Vieții lui I. L. Caragiale*, dar ca unul care în ingratitudine a scoborît pînă la treapta care are numele ei și i se zice, ni se pare, infamie. Cînd pe acela, care, în 1879, îl sfătuiește și îl ajută practic în conflictul cu directorul Teatrului Național pe chestiunea *Nopții Furtunoase ;* — care, în același an, îl poartă, pe cheltuială proprie, la Viena, arătîndu-i pentru întîia dată teatre, muzee și biserici ; — care, în același an, îi dă un banchet la T. Severin, pentru a răspunde dușmanilor săi în chip limpede ; — care, în 1880, îi trimitea, de ziua numelui, sticle de șampanie și felicitări ; — care, în 1881, îl numește revizor școlar peste mai multe județe ; — care, în 1884, face să

să citească *Scrisoarea Pierdută* la Palat, ceea ce îi aduce prezența reginei la premieră ; — care, în 1886, îi dă acea acoperire faimoasă *Comediile D-lui I. L. Caragiale,* în urma insuccesului cu *D-ale Carnavalului ;* — care, în 1888, orice s-ar zice, îl numește, după oarecare șovăieli, care pînă la urmă s-au dovedit foarte prudente și îndreptățite, dar oricum îl numește el director al Teatrului Național ; — care, cu toate că se simte vag indicat ca responsabil de mizeria lui Eminescu într-un articol din 1889, îi dă totuși, în 1890, o scrisoare de intervenție către un potentat al zilei, căruia îl recomandă drept „una din cele mai strălucite inteligențe care există în țara aceasta" ; — cînd pe acela care, într-un lung șir de ani, i-a fost sfătuitor, prieten, protector și binefăcător, îl acuză de a trage profituri materiale cu editarea poeziilor lui Eminescu și, ținînd o conferință *Prostie și Inteligență,* ilustrează prostia cu chiar înțelegătorul și apărătorul operei lui, aceasta nu se cheamă numai ingratitudine, desigur. Să mai amintim, dintre documentele folosite de Cioculescu, pe cele privitoare la Veronica Micle, adică la prietena notorie a nefericitului său prieten, documente din care reiese o rară lipsă de scrupul și impudoare față de Eminescu, care, numai cu doi ani înainte, în 1879, îl luase colaborator la ziarul *Timpul ?* Dar grava incorectitudine față de coerezi în procesul de moștenire al Momoloaiei (v. *op. cit.,* pag. 174—176), pe care autorul biografiei lui de azi se „abține" de a o califica ? Dar lepădarea și de mamă și de tată (Caragiale neavînd o stare civilă limpede), pentru a cîștiga dreptul la o altă moștenire neînsemnată, chiar în timp ce de la Momoloaia îi revenea lunar minimum 500 fr. (v. *op. cit.,* pag. 181—183) ? E în adevăr o atmosferă irespirabilă în documentele biografiei lui Caragiale. La ce figură de monstru incredibil s-ar ajunge, dacă i s-ar face portretul numai documentar ?

Acestor izvoare biografice (se poate zice, fiindcă sînt și izvoare mocirloase), n-ar mai trebui să li se adauge decît oarecare extrase din cuvîntările lui politice (publicate tot de Cioculescu și comentate în *Revista Fundațiilor,* 1939, nr. 10), cuvîntări care sînt acum triste spectacole de trivial în atitudine, de vulgar în expresie, de incoerență în gîndire, pentru a vedea în el însuși prototipul acelei lumi de imorali, inculți și inapți de a putea gîndi politicește, care forfotesc în comediile sale. Dacă am avea impresia că Farfuridi, Cațavencu și toți

tovarășii lor au fost batjocoriți în *Scrisoarea Pierdută*, am spune că aceste „cuvîntări politice" sînt răzbunarea lor : „Da, da, își concurează el eroii la Călărași în 1908, să știe liberalii că vremea nu stă pe loc, că vremea are un singur scop, o singură țintă : prefacerea lumii, prefacerea lumii spre bine ; că această țară, nestînd pe loc, are să ceară din ce în ce mai multe prefaceri pentru binele poporului acestuia, și va veni un moment cînd prefacerea va fi de o gravitate așa de mare, încît va fi peste putință să aibă îndrăzneala, măcar, un partid să se gîndească să rezolve fără să se fi înțeles pe deplin cu partidul celălalt (aplauze prelungite)".

Dar Caragiale nu și-a batjocorit eroii. El îi iubea. În opera lui nu există amărăciune și nici dezgust ; e numai veselie, am zice, chiar plăcere de a trăi între semeni. Cea mai adîncă observație critică, ce s-a făcut înainte de a se cunoaște acest total de documente, e aceea a lui M. Ralea *(Valori,* 1934), care a înregistrat caracterul „idilic" al personajelor lui Caragiale. Peste incorectitudinea, imoralitatea și insuficiența lor mintală, spectacol care ar trebui să fie deprimant și obsesiv, trecem ușor, amuzați și uitînd, fiindcă simpatia ca și fraternă, cu care le înconjoară autorul lor, le absolvă de cum ni se arată, aproape anticipativ, de toate monstruozitățile.

Încît, fără îndoială, dacă chipul lui Caragiale, tratat exclusiv literar, riscă să devină cîteodată ușor neverosimil, chipul numai documentar e totdeauna de o mare cruzime față de naivitatea, care s-a născut în noi din admirația pentru operă. Și această naivitate, de a nu-l vedea, omenește, chiar în totul asemănător eroilor săi, e poate preferabilă sadismului biografic.

CRITICI, ISTORICI LITERARI, ESEIŞTI

I. HELIADE RĂDULESCU, „OPERE" [1]

Ion Heliade Rădulescu a avut o viață cu adevărat dramatică, generoasă și meschină, sublimă și prăbușită; o viață byroniană în felul ei, dacă nu i-ar fi lipsit geniul poetic, orientarea ateistă și scelerateței pentru a i se putea spune astfel cu toată îndreptățirea. În peripețiile acestei vieți, biografii au la îndemînă o materie de rară bogăție.

Heliade Rădulescu a avut de asemeni un portret moral, care avea să se repete în cadrul culturii noastre, portret de proroc nu totdeauna crezut și de aceea irascibil și veninos peste măsură, vast spirit cețos, înlăuntrul căruia ideile cele mai potrivnice se înlocuiau amical, fiind predicate rînd pe rînd, sau cîteodată și în același timp, cu sinceritatea asupritoare a aceluiași mare temperament versatil, haos de tendințe contrare pe care ceea ce îl identifica oricînd era numai sentimentul de sine al omului; dar un sentiment nestăpînit care excludea scepticismul, necedînd nicicînd, rareori, își surprindea contrazicerile și care, ca egotism anarhic, e de mirare că se mărginea totuși chiar cu ideea de Dumnezeu. În psihologia lui, moraliștii găsesc dar de asemenea prilej să pună în vedere mișcările de care se poate arăta în stare cîteodată firea omenească.

Pe lîngă o viață patetică și o conformație morală de iluminat, „părintele literaturii române", ca să-i zicem cum i se zicea încă din epocă, a mai avut o foarte întinsă și felurită activitate politico-culturală; ieșit la lumină din acea zisă „societate literară" a boierilor munteni reformiști, el a lucrat toată viața în vederea prefacerii spiritului public, fie ca om politic, care din revoluționar practic avea să devină vizionar utopic, fie ca pedagog, ca ziarist, ca literat, ca lingvist sau

[1] Tomul I. *Ediție critică cu introducere, note și variante*, de D. Popovici.

ca filozof, care a organizat și susținut aproape singur, în spirit de campanie, o neostenită politică a culturii. Căci numai ca politician al culturii, adică om de fapte de prevedere în acest domeniu, ne apare astăzi Heliade. Pentru literatura propriu-zisă, căreia în toate felurile a căutat să-i creeze condiții prielnice, el nu și-a găsit decît de prea puține ori înlesnirea trebuitoare. Afară de anumite pagini de proză, unele cuprinzînd un umor familiar, altele avînd cîteodată frumoase accente profetice, precum și afară de balada *Sburătorul*, unde talentul apare indiscutabil, opera lui formează un corp de traduceri, imitații și îndemnuri, folositoare la vremea lor, la care se adaugă puține compuneri originale și proiecte poetice grandioase, dar neînfăptuite. Ca proiect uriaș nerealizat, Heliade visase la o operă pe care urma s-o numească *Umanitatea*, operă împărțită în patru mari cînturi, fiecare cînt reînviind cîte o epocă din istoria omenirii și formînd obiectul unui volum deosebit; volumul întîi s-ar fi chemat *Biblicele*, al doilea, *Evanghelicele*, al treilea, *Patria sau Omul Soțial*, iar ultimul, *Omul Individual*. Și ca să se vadă proporțiile în adevăr semețe ale proiectului, care ar fi depășit cu mult, dacă se realiza, exemplele similare din Apus, e destul să se știe că *Biblicele*, adică numai volumul întîi, trebuia să cuprindă, pe lîngă altele, poemul *Anatolida*, compus la rîndul lui din douăzeci de cînturi : I. *Tohu-Bohu*, II. *Imnul Creațiunii*, III. *Androginul*, IV. *Arborele Științei*, V. *Căderea*, VI. *Cain și Abel*, VII. *Descendenții lui Cain*, VIII. *Descendenții lui Seth*, IX. *Maritagiul Fiilor Cerului cu Fiicele Oamenilor*, X. *Saturn și Jupiter*, XI *Prometheu și Pandora*, XII. *Jupiter și Prometheu*, XIII. *Prometheu Încatenat sau Desmot*, XIV. *Deluviul*, XV. *Confuzia lui Babel*, XVI. *Alianța lui Dumnezeu cu Omul*, XVII, (titlu scăpat din vedere de însuși Heliade), XVIII. *Sodoma și Gomorha*, XIX. *Iob sau Ariceandru* și XX. *Victoria Omului Asupra Zeului Forța*. Dar proiectul nu numai al ciclului *Umanitatea*, ci și acela, de al doilea sau al treilea plan, al *Anatolidei*, din care n-a scris decît primele cînturi, a rămas proiect, adică semn al unei reverii colosale, simptom — poate mai exact spus — al elefantiazisului moral heliadist.

Activitatea lui, în total, dar cu excepțiile indicate, este prin urmare o activitate culturală măreață, al cărei rost practic a fost să stîrnească facultățile creatoare locale, atin-

gîndu-le de marile literaturi apusene. Critica propriu-zisă, fiind în funcție de literatura propriu-zisă, care lipsește, n-are ce căuta la scriitorul instituit ca agentură culturală a vremii lui ; el este obiect exclusiv al istoriei literare. Și în adevăr, istoricii literari, numai ei pînă acum, s-au preocupat în special de această operă specială. Cercetările lui D. Popovici, ultimul istoriograf literar heliadist, ca și acelea de mai înainte ale lui Bogdan-Duică, Ovid Densusianu și ale lui N. Iorga, sînt așadar singurele nimerite.

D. Popovici s-a dovedit, pînă să întreprindă ediția, despre care vom vorbi, singurul nostru heliadist și în general un bun cunoscător al circulației ideilor apusene în prima jumătate a veacului al XIX-lea românesc. Lucrări anterioare, ca *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu și Santa Cetate, Între Utopie și Poezie,* apărute în 1935, l-au arătat îndeajuns că tinde totdeauna și ajunge de multe ori la cea mai recomandabilă seriozitate științifică, fiind îndeosebi un genetist foarte stăruitor. Dacă ar fi totuși să întîmpinăm cu vreo rezervă activitatea sa de istoriograf al lui Heliade și mai ales lucrarea sa dintîi, am nota stilul oarecum pretențios și de aceea nepotrivit cu istoria literară, precum și eroarea de a prezenta pe Heliade nu numai ca om cu „idei", dar chiar cu „o ideologie", cînd el, fire de luptător exclusivist, a fost condus numai de impulsiuni, n-a cunoscut niciodată liniștea ideilor și, în orice caz, n-a susținut cu osteneala lui o singură ideologie. Admirînd metoda, zelul și pregătirea lui D. Popovici, i-am obiecta așadar o oarecare depășire a istoriei literare, în cuvintele folosite, și nu vanitatea pasiunii genetice, nici vorbă, dar punctul de vedere inițial asupra scriitorului.

Mai mult însă, decît că nu-i împărtășim punctul de vedere, noi ținem prin aceasta să-l anunțăm cititorilor noștri, deoarece el se află și la baza ediției ce avem de discutat. În adevăr, lunga *Introducere,* asupra căreia se deschide ediția, are aceleași merite și trezește aceleași nedumeriri. Stilul nefiresc în cadrul unei lucrări științifice se menține ; amintind de cîțiva învățați din Apus, care formau spiritul vechii noastre școli grecești, prin care trecuse Heliade, Popovici nu se sfiește să scrie astfel „am fixat în punctele lor esențiale meridianele spirituale între care avea să se dezvolte activitatea școlii grecești". Istoricul literar, în contra menirii lui de a respinge frivolitățile îngăduite cîteodată criticilor impresioniști, e ispi-

tit de foarte multe ori de sonoritatea „prețioasă" a cuvintelor și a frazelor. Așa că în alt loc putem citi încă : „...singurul popor care ar fi putut fi chemat să întreprindă palingenezia Orientului erau românii. Este drept că și aici sînt multe lacune : o libertate rău înțeleasă transformă o parte din societate în sclavi", sau, altundeva, ca să încheiem : „...cu toate mărturisirile sale de devoțiune creștină, caria rațiunii avea să atace cu vremea și temeliile credinței". Istoriei literare parcă nu i-ar ședea rău o exprimare mai simplă, în orice caz, mai proprie.

Dar, trecînd peste conduita stilistică a *Introducerii*, care nu împiedică să apară seriozitatea cercetătorului, felul însuși de a privi pe Heliade, din *Ideologia Literară...*, e același. I se atribuie, ca și cînd ar fi putut să-i aparțină, felurite grupuri de idei : e văzut ca raționalist, cosmopolit, enciclopedic și progresist, ca oamenii secolului al XVIII-lea francez, dar deformat în convingeri de suflul noului veac. Istoriograful cercetează deci acest „proces de conștiință", care, cu expresia sa cea mai nepotrivită pentru Heliade, „s-a consumat liniștit în lumea glacială a ideilor". Felului de a vedea pe Heliade ca om de idei, ne grăbim a o spune cît mai scurt, nu-i răspunde nici o realitate. Reducînd discuția, pentru mai multă limpezime, numai la ideile literare, el exprima, cu aceeași fidelitate, convingeri literare și clasice și romantice ; dar fără luptă, aproape fără conștiința contrazicerilor. La el nu se poate urmări o evoluție, un „proces", spiritul său fiind totdeauna prea cuprinzător și în permanentă revoluție. D. Popovici însuși, în *Ideologia Literară...*, la capitolul *Ce Este Poezia ?*, arată toate zigzagurile sale „ideologice", pe care e de mirat că nu le consideră ceea ce sînt, adică ecourile unui temperament nepotolit. Între Boileau și Hugo, între *Arta Poetică* și *Prefața* la *Cromwell* scriitorul nostru n-a optat niciodată ; el a profesat concomitent cele două estetici, căutînd cîteodată să le împace în adevărate nonsensuri, ca unul care nu era om de idei și care, pe amîndouă, le propunea compatrioților, fiindcă veneau de la scriitori vrednici și mai ales profitabil de imitat. Iar dacă totuși, în cele din urmă, s-ar mai putea susține că de crezul romantic îl apropia firea sa turbure, către Boileau și urmașii lui nimic nu-l atrăgea în afară de rezultatele posibile ale cunoașterii lui la noi. Astfel încît, a trata pe Heliade ca pe un spirit deplin cristalizat,

căruia i se poate urmări, fază cu fază, cristalizarea, e o încercare cel puțin arbitrară ; iar a-l închipui ca avînd chiar fire de clasic, fiind numai copleșit de noua mentalitate literară a vremii, ca un Gr. Alexandrescu sau Alecsandri, e o eroare fundamentală de intuiție asupra personajului.

Introducerea lui Popovici, de aceea, seamănă cu acele sofisme care, plecînd de la o premisă falsă, ajung să concludă un neadevăr, dar a căror desfășurare respectă în totul mecanica silogistică, putînd fi încă, din acest punct de vedere, instructive. Observîndu-le lipsa de întemeiere inițială, susținerile lui D. Popovici sînt, cam în același fel, totuși profitabile. Căci Heliade este la noi un mare nod cultural și încercarea de a-l desface, cînd e dusă pînă la capăt, de un genetist pasionat ca D. Popovici, pune în discuție toate faptele de cultură, toate ideile și personajele timpului, stabilind pînă la amănunt concursul istoric din care se naște.

De altfel, genetismul erudit e trăsătura principală nu numai a *Introducerii,* ci și a întregii ediții. Ca exemplu, vom reproduce o parte din *Notele și Comentariile* editorului în jurul traducerii din Sapho, *La Amanta,* după Delille și Vardalah, care, ni se arată că îndrumaseră pe Heliade către versul saphic, primul cu traduceri proprii, iar al doilea cu reproducerea unei traduceri a lui Boileau din Sapho. „Poeta din Lesbos, continuă Popovici, era actualizată de Lamartine, din ale cărui note de călătorie Heliade reproduce, în *Curier de Ambe Sexe,* V, pag. 161, fragmentul despre Lesbos și Sapho. Trimiterile pe care le face scriitorul român cu acest prilej ne autorizâ să afirmăm că el a pus la contribuție, de data aceasta, *Souvenirs, Impressions, Pensées, Paysages, Pendant un Voyage en Orient,* Paris, 1835, în care pasajul vizat din Lamartine se găsea în t. III, pag. 183. Același poet francez, îndruma atenția lui Heliade către Sapho și prin poezia *Sapho, Elégie Antique* din *Nouvelles Méditations.* Poezia, pe care Lamartine o numește *mon premier soi disant chef d'oeuvre,* aduce în cuprinsul ei și traducerea cîtorva versuri din Sapho *(comment décrire Tous les feux dont mon sein se remplit à la fois? Ma langue se glace, je demeurai sans voix).* Că Lamartine a fost prezent în mintea lui Heliade o dovedește gravura, pe care o reproducem după *Curs Întreg de Poezie Generale* și care este inspirată nu de poezia ce o însoțește în ediția noastră, ci de elegia lui Lamartine, sau de fabula ce se găsește la

baza acelei elegii. Înregistrez de asemenea volumul *Les Petits Poètes Grecs*, Paris, Desrez, 1840, apărut în colecția *Panthéon littéraire*, publicat de E. Falconnet, sub direcția lui Aimé Martin ; volumul aducea de asemenea traducerea poeziilor rămase de la Sapho. Amintesc în cele din urmă traducerea făcută de Poinsinet de Sivry, *Citoyen français, Anacréon, Sapho, Moschus, Bion et Autres Poètes Grecs, traduits en vers français par...*, Paris, 1797, traducere care a circulat între români, după cum dovedește exemplarul existent în Biblioteca Academiei Române (cota I, 136.081). Poinsinet de Sivry reproducea traducerea lui Boileau (pag. 74), sub titlul *Ode à une Lesbienne*, traducerea (pag. 73—74) *Hymne à Venus* și dădea pe deasupra *Sapho à Phaon, Elégie Tirée d'Ovide* (pag. 76—87), care pregătea calea *Elegiei antice* a lui Lamartine." Aceasta este ținuta întregii ediții a lui Popovici, de la *Introducerea*, care expune biografia intelectuală a lui Heliade și pînă la *Notele și Comentariile*, foarte stufoase, nu spunem — inutil, unecri, de stufoase, ce însoțesc fiecare text în parte.

Eruditelor comentarii ale editorului, nu ne putem opri totuși a le opune cîteva observații : o lipsă, un exces și, de cîteva ori, un ton nepotrivit. Lipsa este aceea că, de cîte ori un text al ediției a mai fost comentat de Popovici, în lucrările sale anterioare, sîntem trimiși la acele lucrări. Conduita editorului nu ni se pare fcarte recomandabilă. Căci, textul sau are nevoie de un anumit comentar, care trebuie să-l însoțească, sau se poate dispensa și „trimiterile" nu mai au nici un rost. Cu toate acestea, cînd cititorul vrea să se lămurească, în cadrul ediției, asupra cîte unei chestiuni, dă mai totdeauna peste indicația : „v. *Ideologia Literară a lui I. Heliade Rădulescu*, pag. ...", sau „v. *Santa Cetate, Utopie și Poezie*, pag...", și așa i se întîmplă la paginile 492, 494, 495, 499, 504, 505, 540 etc., etc.... Iată astfel următoarele rînduri de „trimiteri", în toate părțile de la pag. 584—585 : „Pentru explicarea influențelor sub care poezia *(La F. Schiller, n.r.,* a luat naștere și a notei personale dintr-însa, vezi cele ce am spus în *Ideologia...*, pag. 228—230. *Cetate Sîntă*, din v. 7 este o rămășiță din vocabularul socialist al lui Heliade ; v. poezia *Santa Cetate*, în *Descrierea Europei după Tractatul din Paris*, de Ioan Prosdociu (= Heliade Rădulescu), s. I, 1856 (pag. 55—58) și *Curs de Poezie*, I (pag. 257—261) ; iar pentru interpretarea ei, v. lucrarea noastră

Santa Cetate, între Utopie și Poezie, București, 1935, îndeosebi pag. 118—135. În acea lucrare, pag. 139—142, am reprodus de asemenea poezia *Santa Cetate*. În sfîrșit, pentru explicarea concepției titanice pe care este zidită poezia lui Heliade, v. Vaclav Cerny, *Essai sur le Titannisme dans la Poésie Romantique Occidentale entre 1815—1850,* Prague, 1935."

Această lipsă se află totdeauna lîngă un exces. Ni se dă astfel la *Comentarii,* fără nevoie, tabloul traducerilor românești din Sapho (pag. 502—504), în epoca următoare lui Heliade; schița asupra operei lui Viennet (pag. 553—554), cunoscutul adversar al primilor romantici francezi, membru al Academiei Franceze, cel mai obtuz spirit clasicizant din cîte se cunosc și rămas faimos tocmai prin aceasta; o mică monografie asupra „poeziei ruinilor", în literatura română (pag. 573—580); schița bibliografică a „androginului", în literatură (pag. 592—593); și altele încă, introduse fără necesitate în cuprinsul mai tuturor celorlalte pagini.

În sfîrșit, am spus că mai observăm cîteodată un ton nepotrivit cu cercetarea științifică, ton polemic, dar — mirare! — nu față de adversarii metodei genetice, ci față de slujitorii aceleiași metode. D. Popovici găsește nimerit, în comentariile sale critice, istorice, genetice și bibliografice, să fie ironic cu învățatul N. I. Apostolescu, predecesorul său întru genetism și autor al cunoscutei *Influence des Romantiques Français sur la Poésie Roumaine* (1909). Prilejul i-l dau paginile acestuia în jurul *Sburătorului* lui Heliade. Apostolescu, crede Popovici, că și-ar fi „aplicat pasiunea lui fără margini de a stabili izvoare" asupra poeziei numite. Și după ce subliniază cu ironie toate susținerile acestuia, istoriograful nostru își satisface gustul polemic în următoarea severitate suplimentară: „Erudiție improvizată și mai cu seamă inutilă, iată la ce se reduce tot ceea ce spune Apostolescu în legătură cu *Sburătorul*". Departe de noi dorința de a ne amesteca în neînțelegerile genetiștilor! Dar o latură a chestiunii e la libera judecată a fiecăruia; lăsînd deoparte acuzația de „erudiție improvizată", care nu se poate discuta în cîteva rînduri, pentru că nedreptățește adînc pe fostul nostru profesor de liceu și ar trebui, prin urmare, să arătăm pe multe pagini ușurința acestei afirmații polemice, ne vom opri o clipă asupra erudiției sale „inutile". Cititorii pot aprecia sin-

guri, după cele ce am arătat la excesul comentariilor lui Popovici. „Inutilă", va fi fost erudiția regretatului Apostolescu, dar ea apărea mai la locul ei, în cadrul unei cercetări generale de izvoare, și nu într-o ediție critică !

Cît despre felul cum și-a întocmit Popovici ediția, iată ce ar mai fi de spus :

El anunță în prefață că ediția sa „este o antologie a scrierilor cele mai caracteristice ale lui Heliade, alese după criterii și prezentate într-o formă pe care le lămuresc paginile introductive ale comentariului de la sfîrșitul primului volum". În adevăr, comentariile editorului sînt precedate de *Cîteva Precizări*. Citim acolo următoarele rînduri explicative : „Ediția de față nu este o ediție completă, ci una antologică : ea năzuiește să pună în circulație în primul rînd scrierile reprezentative ale autorului și să respecte, în măsura în care faptul este posibil cu un scriitor ca Heliade, cerințele artistice. Dacă primul criteriu poate fi aplicat cu strictețe, cel de al doilea are de suferit flagelări la tot pasul. Pentru cine ar pierde din vedere bunăoară funcțiunea purificatoare pe care traducerile din Lamartine o îndeplinesc în literatura română de la 1830, saturată de senzualism și de kief oriental, ediția de față n-ar mai avea nici un rost ; dar pentru cine are limpede în minte factorii care au agitat în straturile ei cele mai adînci conștiința literară românească, ediția din 1830 a poeziilor lui Heliade însemnează un moment de primă importanță și explică pe de-a-ntregul procedeul adoptat. Căutînd să stabilească o dozare a principiului estetic și a celui istoric, ediția de față se întemeiază, în ultimă analiză, pe criteriul cultural și cere să fie judecată pe terenul acesta. El explică de ce nu puteam să nu cuprind, în text, anumite traduceri din Lamartine sau anumite poezii ale lui Heliade : el explică în același timp pentru ce nu puteam să trec în text toate aceste poezii."

După cum se vede, despre o împărțire a materiei întregi nu ni se vorbește nimic. Cititorul bănuiește că vor apărea mai multe „tomuri antologice" din Heliade numai după indicația copertei : *Opere I.* O ediție strict științifică, așa cum reușește să fie lucrarea lui Popovici, poate ar fi trebuit să nu scape din vedere anunțarea nu numai a criteriului sau criteriilor, dar și a distribuirii materiei pe un anumit număr de volume. Că vor apărea mai multe „tomuri", se mai află

abia din desișul *Notelor și Comentariilor* acestui prim volum. Astfel, Popovici, comentînd faimosul portret polemic *Domnul Sarsailă Autorul,* notează : „Sarsailă revine la fiecare pas sub condeiul lui Heliade. O completare a portretului ne-o dă el în *Biblioteca Portativă.* XV. *Diverse, Colectio de brebenei și viorelle,* București, 1860, pag. 27, 36. Articolul a fost reprodus în *Satirele și Fabulele...,* pag. 95—105. Este însă o diferență mare între Sarsailă din 1838 și cel din 1860; cel dintîi este un personaj desprins din viața literară română, cel de al doilea este desprins din viața politică și vizează în primul rînd pe C. A. Rosetti, Ion Ghica și Cezar Bolliac. Asupra tuturor acestora trimitem la volumul al treilea al prezentei ediții, capitolul referitor la scrierile politice. Pentru raportul în care se găsesc ideile din acest articol față de concepția despre critica literară a lui Heliade, v. vol. II al acestei ediții, capitolul referitor la critica literară și, în special, articolul *Despre autori.*" Încît notele au și valoare de prefață. Ar fi fost spre folosul lucrării întregi, să se fi dat planul ediției, cu numărul de volume și materia fiecăruia, fie în prefață, fie în cele *Cîteva Precizări.*

Amînînd însă această discuție după apariția celorlalte volume, cîte va fi intenționînd autorul să tipărească, ideea de antologie a scrierilor lui Heliade ne poate opri de pe acum. Este adevărat că, mai înainte de a preciza cît poate opera lui Heliade să fie tratată antologic, trebuie să atragem atenția că însuși Popovici vorbește de „scrieri reprezentative". Termenul este mai potrivit cu scriitorul editat. Căci o antologie heliadistă s-ar reduce la cîteva zeci de pagini de proză, pagini de umor familiar — unele, iar altele — de retorism biblic, și la două-trei poezii, dintre care sigură ar fi numai balada *Sburătorul,* restul operei sale, avînd o mare importanță documentară, fie pentru istoria noastră literară, fie pentru psihologia scriitorului, dar nu o importanță antologică. Înțelegem dar pentru ce Popovici s-a gîndit la cîteva tomuri de scrieri „reprezentative" și atît de în acord ne aflăm cu el, că nici nu mai stăruim asupra caracterului antologic al ediției, despre care pomenește totuși din cînd în cînd.

Din explicațiile citate, am văzut că traducerile din Lamartine sînt socotite ca avînd o astfel de valoare reprezentativă ;

ele au „purificat", cum zice Popovici, literatura epocii de maniera acelui Athanasie Cristopulos sub influența căruia suferise mult chiar inspirația Văcărești lor și a unui Conachi. E adevărat; dar în rîndul traducerilor care au modificat mentalitatea poetică și au înrîurit chiar sensibilitatea publică a acelei vremi, cel puțin în aceeași măsură cu traducerile din Lamartine, au fost traducerile lui Heliade din Byron. O lungă serie de poeți minori, în care la sfîrșitul secolului va lua loc și un poet mai adevărat, cum avea să fie Al. Macedonski, este în parte tributară numeroaselor traduceri ale lui Heliade din Byron. El traduce *Luarea Corintului, Ghiaurul, Oscar d'Alva, Mazeppa, Parisina, Logodnica d'Abydos, Prizonierul de Chillon, Lamentațiile lui Tasso, Beppo, Strigoiul (Din Scrierile lui Lord Byron,* 1834); revede pe cîteva dintre acestea și le completează cu altele, dintre care mai cunoscute sînt cîteva *Elegii* și *Melodiile Ebraice (Din Scrierile lui Lord Byron,* 1839); dar nu încetează de a mai traduce și după noua ediție, *Profețiile lui Dante* (1839 și 1843); *Don Juan* (1847), celebrele balade: *Corsarul, Lara, Marino Faliero* ca și *Cerul și Pămîntul,* acestea numai menționate de Heliade ca fiind traduse în vederea unei ediții integrale din Byron (cf. O. Densusianu, *Lit. Rom. Mod.,* pag. 142).

Aceste traduceri, privite ca „scrieri reprezentative" au o îndoită valoare documentară. Mai întîi ele au contribuit la ceea ce într-o istorie a literaturii române se poate numi „byronismul poeților munteni", tendință lirică nerelevată îndeajuns pînă acum, ca mișcare de grup, și în totul deosebită de romantismul venit la noi în primul moment din Franța; iar în al doilea rînd, aceleași traduceri sînt cu mult mai semnificative decît acelea din Lamartine pentru psihologia lui Heliade. Căci în Byron, Heliade vedea un semen indubitabil. Și dacă opera lui de traducător din toți marii scriitori se motivează cu hotărîrea lui, de atîtea ori exprimată, de a da scriitorilor noștri „modele" de frumusețe literară în limba lor, traducerile din Byron, pe lîngă acest motiv, mai au la bază și simțămîntul descoperirii traducătorului în poetul tradus. Heliade se simțea atras de poetul englez ca de el însuși, amîndoi aparținînd aceleiași familii spirituale: mari temperamente impulsive, de un nestăpînit egotism care, mai mult

decît împrejurările istorice, avea să-i pună în același conflict tragic cu societatea și țara pe care ambiționau să le domine spiritual și chiar să le conducă politicește. Cu toate acestea, Popovici, fiind desigur de altă părere, n-a găsit nimerit să dea atenție, cuvenită totuși, traducerilor lui Heliade din Byron. Noi credem, că cel puțin tot atît de îndreptățite ar fi fost și cîteva dintre acestea cum sînt acelea din Lamartine, dacă nu mai mult.

VIAȚA LUI I. L. CARAGIALE

E de două ori ușor, și deci plăcut, a scrie despre studiul biografic cu care ni s-a prezentat Șerban Cioculescu. Căci, mai întîi, critic al scrierilor altora, el se dovedește în aceeași măsură și critic al propriei sale scrieri. Și cine vrea să înceapă cu obiecțiile, n-are decît să constituie tabloul acelora pe care Cioculescu însuși și le ridică în *Prefață:* 1. Viața lui I. L. Caragiale nu este o biografie literară, ci numai opera unui simplu cercetător de documente; 2. însăși investigația documentară, de cîteva ori, n-a fost dusă pînă la capăt, existînd încă lacuna activității lui Caragiale ca revizor școlar, ca berar și ca funcționar al Regiei Monopolurilor Statului; 3. viața scriitorului n-a fost înfățișată organic, ci pe capitole oarecum monografice, aproape de sine stătătoare, sacrificîndu-se uneori cronologia.

Făcîndu-și singur aceste observări, autorul e înconjurat de la început de simpatia și stima cititorului; el se așează dintr-o dată în lumina atît a cunoașterii posibilităților sale literare (ceea ce însemnează superioritatea morală a modestiei consimțite), cît și a curajului de a-și recunoaște cîtimea exactă a rezultatelor științifice obținute (ceea ce însemnează o exemplară probitate de cercetător).

Aceeași prefață servește în parte la fixarea contribuției documentare a lui Cioculescu. Ca și obiecțiile posibile, contribuția pozitivă la biografia lui Caragiale, în latura ei cea mai însemnată, poate fi pusă pe puncte numai din afirmațiile autorului: 1. a descoperit naționalitatea grecească a mamei scriitorului, născută Caraboa, care trecea drept româncă; 2. a risipit neadevărul că familia dinspre tată a lui Caragiale se stabilise în țară pe la 1770, cînd de fapt tatăl său e născut la Constantinopol în 1812; 3. a „restabilit ordinea cronologică a filiației urmașilor lui Ștefan, bunicul patern al lui Caragiale, după actele stării civile necercetate"; 4. a descoperit că dra-

maturgul a fost elev al cursului de declamație și mimică ținut de unchiul Costache Caragiali, fiind propus mai tîrziu de M. Pascaly ca sufler. Și, pentru un studiu biografic, e prea destul, chiar dacă am rămîne și noi, ca autorul însuși, la rezultatele acestea înlesnite numai de izvoarele noi pe care le-a cercetat Cicculescu.

Dar munca sa cea mai mare a fost să restabilească adevărul biografic. Pasiunea acestui fel de adevăr este evidentă chiar din prefață, unde putem citi : „A desprinde datele reale din viața lui, verificînd cu strictețe snoavele scrise pe socoteala ei, înlăturînd fanteziile vinovate ale plăsmuitorilor profesionali, din nefericire adeseori acreditate și restabilind adevărul, iată ceea ce ne-am propus", și unde mai putem citi încă, în privința genealogiei lui Caragiale, că autorul deși s-ar fi putut mulțumi cu „biografia" procesului Momoloaiei, a mers totuși la cercetări de verificare „în arhiva orașului Brașov", de unde era de fel mama scriitorului, și „în dosarele justiției, de la Arhivele Statului din București".

În sfîrșit, Cioculescu a urmărit exclusiv adevărul biografic, în vederea căruia a întreprins o vînătoare neobosită. Numai bibliografia, adăugată la sfîrșitul cărții, cuprinde de aceea treizeci de pagini, fiind un adevărat capitol de carte, deoarece găsim acolo reproduse numeroase documente inedite, în total 423 de numere, în afară de cele bisate ; și încă ni se atrage atenția, la sfîrșit, că „bibliografia nu menționează decît izvoarele cercetate, de care ne-am folosit" ! E deci cum nu se poate mai ușor să se scrie despre această carte. Autorul ei știe bine ceea ce n-a putut face, recunoscînd deschis că n-a făcut, precum știe bine și ceea ce se putea face și a făcut. E desigur unul dintre cele dintîi titluri ale cercetătorilor adevărați. Încît, a prezenta critic lucrarea lui Cioculescu însemnează a relua punct cu punct prefața sa, a cărei podoabă, în primul rînd și cea mai de preț, este probitatea.

Dar este încă o dată ușor să se refere despre studiul său biografic, pentru că Cioculescu, după cum s-a văzut din orientarea sa documentară, ni se dovedește, cu admirabilă stăruință, un amic al adevărului. Cum se poate zice și despre el că mai amic decît orice om îi este adevărul, e sigur că ne vom înțelege lesne asupra cîtorva observații care ar mai putea fi făcute în legătură cu *Viața lui I. L. Caragiale*. Privită în cadrul științific, în care ni se dă, lucrării sale i

se cerea, între altele, limpezimea de exprimare, dovezi irefutabile și impresii sau comentarii nedezlipite de documentele folosite.

Procedînd în această ordine, vom felicita pe autor pentru limpezimea generală a scrisului său și, departe de a ne pune din punctul de vedere beletristic, vom face anumite rezerve în ceea ce privește proprietatea unor cuvinte. Aspectul stilistic al lucrării îl compune întrebuințarea unui lexic pe care nu l-am prea întîlnit în scrisul lui Cioculescu : o limbă voit curată, în cuvinte ca *giuruit, înșii, desțărat, fățărire, prisoselnic* etc., arată lecturi speciale, făcute anterior lucrului întreprins, poate din N. Iorga pe care îl recunoaștem în anumite particularități morfologice. Rezultatul este însă un oarecare artificialism de expresie în sensul zis curat românesc. (În legătură cu expresiile românești, Cioculescu rectifică la un moment dat expresia lui Delavrancea „mari de vreme" prin „amar de vreme" : adevărat este, că nu era nimic de rectificat, deoarece Delavrancea încearcă să creeze analogic pe „mari de vreme" după forma existentă în clasicii noștri „atîția mari de ani".) Dar, să relevăm cîteva improprietăți, cărora nu le stă bine într-o lucrare științifică. Astfel : „Luca s-a simțit stingherit să-și recunoască primogenitura", trebuind să înțelegem însă că Luca, tatăl lui Caragiale, se sfia să se considere prim-născut față de fratele Costache, care era de fapt mai mic (pag. 35) ; Ion este arătat ca un copil „nesupus și pîrdalnic", deși „pîrdalnic" însemnează „biet", „nenorocit", „de plîns", în timp ce autorul vrea să-i exprime numai neastîmpărul, istețimea și pornirea la buclucuri (pag. 49) ; ni se vorbește undeva despre „primele proze" ale lui Caragiale, fiind drept să se spună „primele bucăți de proză", deoarece „proze" se ia cu înțeles de poeme în proză (pag. 79) : lui Luca, fiul cel de al doilea și ultimul, al lui Caragiale, i se zice „mezinul" (pag. 162) ; părțile din procesul Momoloaiei sînt „litigioase" (pag. 168) ; scriitorul își motiva plecarea de la conservatori, deoarece aceștia îl țineau „printre domesticitate" (neromânește, pag. 234) ; unii tineri primesc de la Caragiale „acoladele lui onctuoase, fierbinți ca ale unei rude de sînge" (pag. 273) ; „articol apolog" în loc de „articol laudativ" (pag. 275) ; „distih cu desinențe grecești", cînd numai cuvintele au „desinențe" (pag. 287) ; „asemenea semne de prietenie și cinstire... revelează tonalitatea cultului pe care

i-l încredința profesorul" (pag. 305) etc. Cum proprietatea exprimării este podoaba stilului științific, sîntem convinși că Cioculescu va căuta să satisfacă această cerință formală a adevărului, pe care îl slujește cu atîta ardoare.

Pornind de la aceeași exigență teoretică, vom remarca, în legătură cu stăruința arhivistică a sa, că arhivele omenești sau, mai bine zis, oamenii-arhive, adică oamenii bătrîni, nu sînt izvoare totdeauna sigure, pentru a li se lua mărturiile în cîte o chestiune de epocă și a le introduce între dovezile documentare. Informația orală, pe care Cioculescu, de cîteva ori, n-a disprețuit-o, este îndoielnică din principiu și nu are ce căuta într-o lucrare științifică. Totuși, autorul pare a o cultiva : Paul Gusty, emeritul regizor (pag. 88), M. Dragomirescu (pag. 108), chiar un anonim (pag. 147), încă o dată Paul Gusty (pag. 198), profesorul G. Țițeica (pag. 369) sînt folosiți ca oameni care își aduc aminte cîte ceva despre Caragiale. Ne îndoim dacă acesta poate fi un procedeu științific.

Dar să trecem la impresiile ce se leagă strîns de scrupulul documentar care, după cum s-a văzut, este atît de dezvoltat la Șerban Cioculescu. Despre ridicolul Zaharia Antinescu și Caragiale la vîrsta de 9 ani, ni se comunică presupunerea că Zaharia nu l-a impresionat pe Ion prin pospăiala sa de cultură și pretențiile de om umblat ; ba chiar ne închipuim că el i-a format lui Ion spiritul critic prin ricoșeu, stîrnindu-i primele reacțiuni ironice (pag. 50). Pe drept cuvînt, ne putem întreba : spirit critic la nouă ani, cînd această trăsătură îi lipsește chiar mai tîrziu lui Caragiale și anume cînd se exaltează ca republican adolescent ? A doua impresie, care poate fi luată ca eroare, deoarece documentele folosite de biograf o contrazic, este aceea privitoare la convingerea politică takistă pe care ar fi avut-o Caragiale : „Din cuvîntările lui, nu s-ar putea pune la îndoială credința sa absolută în misiunea mîntuitoare a takismului" (pag. 235). Dar corespondența lui cu Zarifopol, dorința lui de a-și asigura un scaun de deputat prin orice partid, oportunismul său politic, lucruri pe care Cioculescu le cunoaște și le dovedește însuși cu prisosință, nu spun nimic împotriva acestei afirmații ? Pînă și limbajul afirmației este străin de limbajul lui Caragiale.

De asemenea, ni se pare de neînțeles mica pledoarie în favoarea lui Caragiale de la pag. 261 și în defavoarea lui Maiorescu, pentru a cărui corectitudine stau dovadă toate docu-

mentele — de neînțeles a se vorbi, pe baza unei fraze sau două dintr-un articol cu totul întîmplător, despre „metafizicianul ignorat" din Caragiale (pag. 311), care se lupta și el cum putea cu enciclopedia — precum neînțeleasă este și afirmația că dramaturgul a fost „cel mai sociabil dintre scriitorii noștri", adevărul fiind că el n-a admis niciodată alte raporturi între el și semenii lui decît acelea de la „șuietar", de la histrion, la galeria dimprejur. A fi sociabil se pare că însemnează nu a ține la o evidență personală ostentativă, ci a admite ca să fii admis, a conceda ca să ți se concedeze, ceea ce Caragiale, după documentele lui Cioculescu, n-a făcut niciodată.

Cu toate acestea, adevărul biruie în cartea lui Cioculescu de mai multe ori decît este biruit de improprietatea exprimării, de informația orală și de unele impresii și afirmații care sînt fragmente din mica pledoarie a zelatorului. Și mișcarea noastră puternică de a felicita pe autorul acestei lucrări este cu atît mai îndreptățită cu cît, deși zelator cunoscut al lui Caragiale, Șerban Cicculescu n-a trecut cu vederea nici una din slăbiciunile de caracter ale omului, a cărui viață ne-a prezentat-o în aspectele ei principale, oricît au fost de urîte unele din ele. Pentru acest respect al adevărului, care se simte plutind în toată cartea și pentru care Cioculescu s-a resemnat la document, devenind din critic literar arhivist pasionat, a trebuit să facem și noi suplimentul nostru de observări la acelea ale prefeței autorului. Căci n-am fi dorit să ni se spună că sîntem pentru Șerban Cioculescu mai puțin prieten, decît îi este Adevărul însuși.

I

FIGURI LITERARE

Între criticii literari de azi, Pompiliu Constantinescu este o figură aparte. El nu provine în critica literară din literatura de imaginație, ca majoritatea confraților săi. Spre deosebire de Perpessicius, G. Călinescu, Mihail Sebastian, Octav Suluțiu și I. Biberi, avem de privit un critic exclusiv, care și-a deslușit vocația de la debut.

Pornind de la un grup de impresii personale, pe care le organizează logic, el, cînd prezintă un autor, realizează un impresionism ferm, de felul aceluia al lui Lovinescu din a doua perioadă a activității sale. Fermitatea acestei critici provine din armătura logică în care se îmbracă impresiile, fiind de multe ori efect de aspirație la expresia lapidară, care, cînd cedează pasul, este pentru a se împodobi cu imagini.

Cu toate că răceala impresiilor l-ar fi putut duce la rătăciri abstracte, cărturărismul pentru cărturărism nu este slăbiciunea lui Pompiliu Constantinescu. Ceea ce își îngăduie ca unică plăcere de cărturar este un fel de thibaudetism în jurul operelor și autorilor. Se urmărește astfel, prin asociații pe care le garantează autenticitatea impresiei, seria morală și artistică din care scriitorii studiați fac parte; instinct de păianjen care își poartă victimele, ca să zicem așa, pe toate razele, cîte sînt, ale pînzei lui. În aceeași practică, bun tovarăș de la noi îi este numai Perpessicius, care manifestă o adevărată pasiune pentru asemenea raporturi posibile de la oameni la oameni, de la idei la idei.

Dacă Pompiliu Constantinescu se va lăsa ispitit și de seriile istorice ale operelor ce studiază, s-ar putea ca și el să contribuie pe această cale la istoricizarea criticii de azi.

Pînă atunci, avem de apreciat în el un critic analist, prob, neinfluențat de pasiuni, nepolemic, serios și cu dispoziție egală de a înțelege atît fenomenul literar nou, cît și pe cel clasic. Analizele sale critice sînt totdeauna complete, cuprin-

zînd, chiar pentru cea mai neînsemnată trăsătură scriitoricească, cîteva cuvinte cu care o pune în evidență.

Este un critic prob, deoarece nu părăsește scriitorul pînă ce nu-i sugerează în chip categoric înzestrarea proprie și, mai ales, pentru că, dispunînd de o cronică săptămînală, nu disprețuiește nici un nume literar, cricît de nou, mai înainte de a se fi luminat prin lectură conștiincioasă asupra lui.

Dar probitatea i se conturează cu atît mai luminos, cu cît se simte sustrăgîndu-și judecățile de sub puterea pasiunilor de breaslă. E chiar de-a dreptul admirabil ca simplii cititori, care doresc o îndrumare onestă, să aibă un critic stăpîn pe sine, cu funcțiune săptămînală. Și, în Pompiliu Constantinescu, îl au. Căci nu se poate uita că el a găsit pentru romanul unui confrate-critic, care vroise să-l discrediteze cu grele cuvinte, disponibilități de simpatie. Această conștiință, pînă la care ofensa nu ajunge, ni se pare exemplară.

Că nu este temperament polemic, că nu are gustul disputei, păstrîndu-se în liniștea spiritului care prieste dreptelor judecăți, că stilul îi este rece ca adevărul însuși, totul arată o lecție de academism. al cărei nivel egal dă măsura unei inteligențe elegante. Critica sa, datorită acestei fericite conformări personale, impune ca o mișcare continuă de seriozitate, fără didacticism sau pedanterie.

În sfîrșit, percepția estetică are la Pompiliu Constantinescu o cuprindere, în care întîlnim pe Creangă, văzut ca un Păcală de fabulă autohtonă, fraternizînd în înțelegerea criticului cu somptuosul decadent Matei Caragiale. Așa ni-l înfățișează ultima sa carte *Figuri Literare* (1938). Ea cuprinde cîțiva clasici și cîțiva moderni analizați pînă la limita îngăduită de natura artei. Și cînd Matei Caragiale și Lucian Blaga sînt prezentați cu egală voință și putință de înțelegere și cu aceeași limpede fervoare ca și I. L. Caragiale, Creangă și Maiorescu, registrul sensibilității critice ne arată o cuprindere de invidiat; dar mai cu seamă ne apare ca necontroversabil un spirit care, ca să se apropie de moderni, e liber de vechi superstiții, iar ca să venereze pe clasici, își interzice pe cele noi.

Astfel despre Creangă scrie cele ce urmează, deși noi nu le putem împărtăși în totul; judecata rămîne străină de felul nostru de a vedea. „Ceea ce a făcut totuși ca istețul

humuleștean să se adapteze repede la viața și atmosfera suburbiei este însăși specificitatea ei de limbaj, de mentalitate și de realism, plin de savuroasă trivialitate și groasă vervă umoristică. Cred că lexicul regional, cu locuțiuni și metafore ermetice, cu proverbe, jocuri de cuvinte și cu filozofia lui imagistă, creată de experiența colectivă, are aceeași semnificație literară ca și limbajul comediilor lui Caragiale. Creangă a ridicat la expresie de artă limba țăranilor din ținutul Neamțului, cu tot cuprinsul ei etic și cu virtuțile ei figurative fără seamăn, după cum Ion Luca a dat valoare artistică lexicului și locuțiunilor mahalalei bucureștene... Este oare mai prejos, ca vervă, ca expresivitate, limba lui Jupîn Dumitrache față de a lui Moș Bodrîngă, de exemplu ?... Limba este viața, la Creangă ca și la Caragiale, este oglindă a sufletului omenesc, în diferitele lui zone morale și sociale... Marii creatori de expresie ai literaturii noastre «clasice» din veacul trecut sînt Eminescu, Creangă și Caragiale ; unul a creat limbajul liric, al doilea pe cel epic și ultimul limbajul comediei ; la creații structurale — expresii structurale."

Iar dintre moderni, despre poetul Lucian Blaga : „Nu știm ce forme va mai lua neliniștea de conștiință a acestui poet-filozof, singurul liric al generației postbelice care a izbutit să dea un prestigiu înalt unui gen compromis prin didactism și retorică și prin platitudini cu pretenții de cugetare. Dacă Blaga a scos din speculația metafizică și o experiență poetică, aceasta se datorește în primul rînd faptului că își trăiește cu febra simțirii problemele abstracte. Eseurile sale filozofice sînt tot ce a produs mai valoros era recentă de filozofi români. Agonici, apocaliptici, experiențialiști, plini de autenticitate și în concubinaj cu toate absoluturile, amorfi și mai presus de orice orgolioși și egocentrici — tinerii care se agită pe diferite tribune metafizice vor trebui să-și recunoască în Lucian Blaga pe un deschizător de drumuri."

Chiar cînd Pompiliu Constantinescu susține păreri cu totul personale, adică neîmpărtășite cu ușurință și de alții, se simte că ele pornesc dintr-o convingere dobîndită prin studiu amănunțit și impun respect.

De aceea nu vom sta să ne arătăm deosebirea de convingeri nici asupra poeziei lui Blaga. Criticul crede că poetul e un reflex lăturalnic al filozofului, că *Lauda Somnului* și *La Cumpăna Apelor* ar fi formînd simetriile exacte, în ordinea

poetică, ale ultimelor cercetări teoretice, care desăvîrșesc sistemul gînditorului; ni se vorbește de „sensibilitatea dialectică" și de „cunoașterea luciferiană"; e interesant, dar avem impresia că Pompiliu Constantinescu a fost mai cucerit de teoriile lui Blaga decît de poezia sa. Și impresia se preschimbă în convingere cînd vedem că folosește conceptele, de restrînsă circulație, ale filozofului, dîndu-le felurite aplicații critice chiar cu prilejul altor autori.

Nu vom sta nici să reluăm discuția pe care el binevoiește a o avea cu noi, privind structura intimă a lui Matei Caragiale. A fost Matei Caragiale odraslă chiar spirituală a tatălui său? Dar, nu. Nu vom relua această dezbatere. Decît dreptatea, pe care o știm încă de partea noastră, e mai puternică plăcerea lecturii ce am făcut.

De aceea ne vom mulțumi numai să ne consemnăm plăcerea de a-i fi citit ultima culegere de studii, plăcere cu atît mai semnificativă pentru valoarea criticului, cu cît ideile sale nu sînt toate ale noastre. Căci în *Figuri Literare* cunoaștem, se înțelege, pe scriitorii prezentați, dar cu deosebire luăm cunoștință de spectacolul unei inteligențe, care se desfășoară cu demnitate, afirmă liniștit și ne cucerește. E însuși spectacolul criticii.

II

SAINTE-BEUVE — PAGINI DE CRITICĂ,
alese și traduse de Pompiliu Constantinescu

Chestiunea care ni se pune singură și din capul locului, cînd luăm antologia sainte-beuviană întocmită de Pompiliu Constantinescu, este aceea a folosului ei. Cărei nevoi poate răspunde această lucrare, cînd originalul francez stă la îndemîna tuturor știutorilor de carte interesați și cînd Sainte-Beuve nu este un autor peste care să se fi putut trece?

Pompiliu Constantinescu însuși a văzut limpede și pentru aceea, la sfîrșitul *Prefeței*, se și întreabă: „Nu e oare inutil și timp pierdut, se va zice, să traduci, după șaptezeci de ani de la moartea lui, din cel mai cunoscut critic francez, din cel mai reputat și, oricum, dintr-o limbă la îndemîna oricui o știe?"

Prevăzînd întrebarea, Pompiliu Constantinescu răspunde prin această frumoasă și întru totul sainte-beuviană apostrofă : „Ție, tinere studios și necunoscut, îți închin această antologie, cu toate lacunele și insuficiența ei ; sfîșiat de pasiuni tainice și avid de lecturi, ție, care într-o zi vei încerca să păşeşti în Critică, îți ofer acest volum și-ți prezint acest mare spirit, pe care să-l iei drept călăuză în infernul pasiunilor literare, în care vei intra, și pe al cărui drum plin de ispite și primejdii va trebui să te strecori, cu demnitate, cu îndrăzneală și credință ca să ajungi la Paradisul contemplației, unde truda ta își va găsi recompensa și justificarea". Frumos sfîrșit de prefață, nici vorbă !

Dar numai rost de inițiere profesională să aibă lucrarea lui Pompiliu Constantinescu ? Și dacă îl are numai pe acesta, să fie oare tocmai Sainte-Beuve ciceronele ideal „în infernul pasiunilor literare", exemplul de „îndrăzneală și credință" ? Cititorii poate că nu cunosc admirația neștirbită ce resimțim noi pentru Sainte-Beuve, pentru sagacitatea intuițiilor lui critice, pentru talentul lui de mare scriitor, pentru puterea de viață a inteligenței lui, care nu s-a lăsat cuprinsă de sloiurile nici unui sistem critic, deși a schițat mai toate sistemele, fără a se robi vreunuia ; așa că ne vom mulțumi cu aceea că Pompiliu Constantinescu știe gradul acestei admirații și, de la adăpostul ei, ne întrebăm dacă Sainte-Beuve este, „în infernul pasiunilor literare", ciceronele ideal de „îndrăzneală și credință".

Cariera lui reprezintă oricum o fugă din epocă. Mai plăcută, după cum se știe, decît prezentarea contemporanilor, îi era acestui mare critic scoaterea din uitare a cîte unui scriitoraș de demult, care alături de alții se însuma unei valori de istorie, dar care prin sine nu însemna un prea mare lucru : îi era mai plăcută cercetarea psihologică a cîte unui general, om de știință sau a cîte unei femei dintre acelea care au împodobit cu spiritul lor cultura franceză ; și îndeosebi scriitorii deveniți clasici, scriitorii reductibili la tradiție sau chiar dinafara tradiției, dar impuși puternic de timp spiritului public, îi erau foarte scumpi. La dreptul vorbind, lui Sainte-Beuve îi plăcea cam orice, numai epoca lui îi plăcea mai puțin. Totuși nu este bine zis. Căci criticul mai mult arăta că nu-i prea plac contemporanii, ca să placă el oficialității. „Critică de senator" a spus Thibaudet despre felul criticii

lui Sainte-Beuve, și avea dreptate. Grija de a se încadra în societate, împinsă pînă la însușirea prudentă a superstițiilor acestei societăți și nu lipsa de gust l-a îndepărtat de un Balzac, de un Stendhal, de Flaubert și Baudelaire, aruncîndu-l în secolul XVI.

Cazul lui Baudelaire este chiar tipic. În puținele rînduri pe care le-a scris despre nenorocitul său prieten, criticul dovedește un gust deosebit, o orientare cu totul precisă asupra naturii noului poet, dar prudența socială îl sfătuiește să nu se lase purtat de gust, ci mai bine să caute a împăca formula poetului cu susceptibilitățile societății și astfel au ieșit acele rînduri prin care Baudelaire pare oarecum acuzat pe lîngă moraliștii vremii că a greșit, că a fost silit să greșească, deoarece romanticii anteriori ocupaseră aproape toate sectoarele lirismului, noului poet nerămînîndu-i decît colțul îndepărtat de „Kamciatkă" a poeziei. Pentru cine ia textul cu pricina și îl privește de aproape e limpede că Sainte-Beuve se folosește de atîtea nuanțe în afirmațiile lui că nu se poate ca el să nu-și fi dat seama că nu un cap de pămînt ocupase Baudelaire, ci un întreg și nou continent, cum avea mai tîrziu să apară tuturor cercetătorilor literari. Aceleași observații se pot face și cu privire la ceilalți mari scriitori contemporani neglijați de el. Așa că fuga lui din epocă și scufundarea în veacul al XVI-lea ca și, în general, în istoria literară, nu era motivată de lipsa de gust și nici de invidia scriitorului ratat, după cum au spus unii, ci de hotărîrea de a cuceri societatea, ocolindu-i susceptibilitățile și lingușindu-i oarecum slăbiciunile.

Cînd, în sfîrșit, după destulă silință, ajunge profesor al Școalei Normale și își deschide cursul, eminentul critic vorbește, natural, „Despre Tradiții" și în ce sens trebuie s-o înțelegem, ca un tribut firesc datorit oficialității școlare; iar cînd își pune prelegerea într-unul din volumele de *Causeries du Lundi*, o întovărășește cu nota următoare: „Aleg, dintre lecțiile mele la Școala Normală, unde am avut onoarea să fiu *maître de conférence* timp de patru ani (1857—1861), pe aceea al cărei subiect este cel mai general, și care este cea mai proprie, în adevăr, să arate cum îmi înțelegeam datoria de profesor, foarte deosebită de obligația criticului; criticul frămîntîndu-se înainte de toate, după cum am spus, să caute noutatea și să descopere talentul, profesorul — să

menţină tradiţia şi să păstreze gustul". Critica „senatorului" şi a profesorului, ceea ce e totuna, l-a făcut pe Sainte-Beuve să nu fie chiar un exemplu pentru viitorii critici, care ar avea să se zbată în „infernul pasiunilor literare", cu „îndrăzneală şi credinţă".

Dar aceasta nu înseamnă nicidecum că, luat în afară de epocă, el n-ar fi o adevărată călăuză, după expresia lui Pompiliu Constantinescu. Sainte-Beuve e în permanenţă o lecţie critică, de învăţat şi de urmat, pentru cine nu are în vedere decît mlădiosul lui meşteşug. Şi prin aceasta, antologia lui Pompiliu Constantinescu nu se adresează numai viitorilor critici profesionişti, ci şi tuturor criticilor nedeclaraţi care, după însuşi Sainte-Beuve, sînt cititorii, toţi cititorii; ba chiar am îndrăzni să credem că antologia aceasta va fi binevenită pe masa multora dintre noi, care, orice am spune, cei mai mulţi nu avem în biblioteca noastră un Sainte-Beuve complet, pe care „alegerea" lui Pompiliu Constantinescu, în bună parte, îl suplineşte.

Cu atît mai binevenită este traducerea lui Pompiliu Constantinescu, cu cît spiritul nostru critic contemporan izvorăşte direct din Sainte-Beuve. Rămas, după cît se pare, cu totul necunoscut lui Maiorescu (necunoscut numai „în spirit", crede Pompiliu Constantinescu), fapt care explică într-o măsură întîrzierea cunoaşterii lui la noi, criticul francez e folcsit întîia dată în publicistica noastră, după cum ni se afirmă, de Gherea. S-ar putea merge chiar dincolo de Gherea. Anghel Demetriescu îl foloseşte mai înainte în articolul *Domnul Taine (Revista Contemporană,* 1876), ca să nu mai ţinem seama de simpla lui numire în foiletonistica unui Pantazi Ghica, încă de pe la 1859. Însă de o cunoaştere reală, nu interesează acum din ce cauză, se înţelege că nu poate fi vorba, la noi, multă vreme. „Va trebui să ne adresăm criticii postlovinesciene, scrie Pompiliu Constantinescu în *Prefaţă,* ca să stabilim adevăratul contact (al criticii româneşti, *n.r.)* cu Sainte-Beuve; Perpessicius, de la începuturile sale, s-a pus într-un fel sub patronatul foiletonistului cel mai strălucit, şi anume excursii conversative, anume istorism înflorit de poezie, anume umanism — ne duc spre izvorul beuvian. Iar Vladimir Streinu a fost sedus, deopotrivă, de conceptul «familiei de spirite», pe care l-a amplificat şi l-a aplicat în unele cazuri ca şi de cealaltă faţă, mai vie, a mobilismului de intuiţie a marelui

critic." Mulțumind lui Pompiliu Constantinescu pentru bunele cuvinte ce găsește să spună despre activitatea noastră, ne îngăduim să credem că pecetea marelui critic se poate recunoaște, mai ales de cîtva timp, și în subtilitatea și dezlegarea stilului său, precum de asemenea în prețioasa activitate a lui G. Călinescu, preocupat de „fiziologia" operei eminesciene, preocupare pe care singur și-a declarat-o, fără să uităm că astăzi, la noi, nu este nici un critic, exceptînd pe Octav Sulițiu, care să nu practice modul sainte-beuvian al „criticii intestine", adică al unei critici implicată în elogiu. Și în legătură cu „critica intestină" mai credem că traducerea exactă a formulei acesteia ar fi nu „critică interioară", cum traduce Pompiliu Constantinescu, ci „critică implicată", dacă trebuie ocolit neapărat (ceea ce nouă nu ni se pare) termenul „intestină".

III

NECROLOG

Apariția lunară a *Revistei Fundațiilor,* supusă dificilelor condiții tehnice de azi, care cîteodată îi lărgesc periodicitatea peste termenul ei, va face ca rîndurile acestea despre Pompiliu Constantinescu să fie citite abia cînd, de la moartea lui, va fi trecut mai bine de o lună. Uimirea de tînără viață sugrumată în miezul nopții de numai cîteva spasme se va fi preschimbat în curiozitate simplă, în subiect de conversație calmă și obișnuită. Fiecare se va fi retras în circuitul vieții proprii din care fusese scos — cu violență o zi-două ; moartea neașteptată a prietenului, a colegului sau numai a cunoscutului ne va fi răscolit ceva temeri de noi înșine și apoi totul se va fi răcit ca și ochii și mîinile prietenului, colegului sau numai cunoscutului. Convorbind egal despre teribilul accident și despre faptele cîte ni se întîmplă zilnic fiecăruia, vom fi trecut de atîtea ori peste realitatea morții, încît va fi cu neputință să mai realizăm durerea și nici măcar uimirea dintîi. Viața ni se scutură singură de suferința morții oricui. Pe bieții morți, îi acoperim nu numai cu pămînt greu, ci mai ales cu vorbe din ce în ce mai indiferente, cu uitarea noastră mai grea decît pămîntul. Și așa crește iarba în toate felurile

chiar pe mormintele cele mai scumpe. Ne vom opri dar să simulăm ceea ce nu se mai poate realiza.

Dar ne-am fi oprit de la lacrima scrisă și în momentul cînd se închidea peste prieten mormîntul. Am fi simțit cît de verbal și cît de actoricește sîntem constrînși de firea care se apără de moarte, să participăm în adevăr la marea nenorocire. Am fi reprimat plînsul izvorît din durerea egoistă a celui rămas în viață, care totdeauna se topește de suferință proprie la groapa altuia. Înghețînd la ideea de a-l plînge convențional sau chiar mai frumos decît altul, am fi privit cu împietrire la prietenul împietrit peste noapte și nici un cuvînt, oricît de puțin înlăcrimat, nu s-ar fi așternut, ca să spună cît de lîngă noi, de lîngă inima noastră, s-a rupt Pompiliu Constantinescu. Nimeni, prin nici o durere, nu-l mai putea ajunge în singurătatea în care căzuse. Plînsetul care, cuvenindu-i-se pur, ne alină pe noi, e absurd. Cerneala e mai curată decît lacrima omenească.

Lăsîndu-l dar, după vechea vorbă, să miie unde a înserat, ne gîndim numai la criticul pe care l-a pierdut revista noastră. Pompiliu Constantinescu era colaboratorul permanent al *Revistei Fundațiilor* și făcea parte însemnată din creditul publicației. Prin moartea lui, la un an după aceea tot atît de neașteptată a lui Mihail Sebastian, se stîrbește a doua oară o generație de spirite libere, cum istoria literaturii noastre n-a mai înregistrat pînă acum. Spiritul său ieșise repede de sub dogmatismul critic profesat de Mihail Dragomirescu, trecînd alături de E. Lovinescu, unde putea, în deplină conformitate cu sine, să comenteze ponderat și obiectiv nu numai pe clasici, dar și pe modernii de ultimă emisiune. Acolo a învățat el concizia stilului neologistic, a deprins gustul noilor forme literare și a început să disocieze valoarea estetică a scrierilor de impurități congenere; dar mai cu seamă acolo, polemic, teoretic și analitic, el a contribuit la întremarea, în opinia cultivată a publicului, a ideii de libertate artistică, desăvîrșindu-și în acea atmosferă mai curînd familială decît exemplară conformația înnăscută de spirit independent. În adevăr, Pompiliu Constantinescu se făcuse observat în independența lui de judecată încă de pe cînd, student și necunoscînd pe E. Lovinescu, se manifestase împotriva haosului retoric, dramatizat și sumbru din anumite prelegeri universitare, foarte gustate de public, ale lui V. Pârvan. Chiar de atunci se putuse

vedea criteriul sigur și nou, căruia urma să-i fie supusă producția noastră literară. Societatea lui E. Lovinescu se afla în destinul acestui nou critic, pe care însuși E. Lovinescu, mai înainte de a-l fi văzut ca „discipol", cum se grăbesc atîția să-l situeze azi, e probabil să-l fi privit mai întîi ca aliat. Prietenia maestrului i-a precipitat însă formația. Și astfel, după colaborarea intimă de la *Sburătorul,* după numai cîțiva ani de conviețuire intelectuală în același cenaclu, Pompiliu Constantinescu devenise unul din glasurile ascultate ale criticii noastre, continuînd singur să-și realizeze destinul propriu.

Linia acestui destin personal apăruse de cu vreme. Cînd prin 1928 un nou grup de tineri se manifestau grupați, sub tutela *Gîndirii,* încercînd să orienteze mistic cultura noastră, care abia își așezase o temelie de ordine și rațiune, tînărul critic, cunoscut prin repudierea promptă a unei faimoase retorici neguroase, își recunoaște misiunea și combate la *Kalende* (seria primă) pentru drepturile și beneficiile disciplinei intelectuale, pentru claritate, pentru latențele romanității noastre; misticismul acelor tineri, primit deocamdată cu glume, avea să fie însă sprijinit, în chip cu totul paradoxal, de gruparea politico-literară ortodoxistă: această grupare avea să folosească fierbințeala cîtorva dintre ei, anexîndu-le silințele și orientarea la tradiția noastră culturală, în care nici ortodoxismul și nici misticismul nu se încadrau. Politica, intervenind și ea, determină ușor pe misticii vremii să devină, din ortodoxiști, naționaliști intoleranți. Cum viața politică de partid fusese interzisă, apărură partidele literare; unul oficial, tradiționalo-mistico-ortodoxo-naționalist și altul, spontan, modernist. Dar apăru și strada în dezbaterea culturii, o dată cu partidele literare. Și astfel, în timp ce Nae Ionescu, profesor de logică, haotiza mintea studenților cu proclamarea sau numai insinuarea drepturilor vieții (instinct, impulsie) asupra limitelor Rațiunii, N. Iorga, vechiul exponent al tradiției, aliat al ortodoxismului și, într-un fel, părinte al freneticilor, azvîrlea cu toate călimările în Diavolul, care i se arăta în fiecare zi printre moderniști. Justiția țării arestă cîțiva scriitori, iar strada porni la gestul dement de a da foc operei lui Mihail Sadoveanu.

Într-o atmosferă confuză cum nu se mai văzuse în istoria culturii române, Pompiliu Constantinescu, rămînînd lîngă E. Lovinescu și lîngă acea generație de spirite libere, din care

făcea parte, opune furiei politico-literare un calm disociativ în cronicile de la *Vremea* și apoi de la *Revista Fundațiilor*, înfruntînd cîteodată de-a dreptul pînă și autoritatea redutabilă a lui N. Iorga. El este, în acest timp neprielnic, unul dintre apărătorii libertății artistice, pe care intoleranța politicii o degradase pînă la indisponibilitatea fizică a scriitorului și este, cu o voință fermă de luciditate, un profesor al ideilor clare, în general, și al individualismului creator, în particular. Dar înceţoşarea minţilor caută să sufle în mai toate luminile vremii, dintre care Pompiliu Constantinescu era fără îndoială una, statornică de peste cincisprezece ani, cu aria ei de iradiație, egală, neorbitoare, însă de nestins în sine. Profesiunea de critic lucid deveni astfel cu neputință de exercitat chiar în cele două periodice, unde izbutise totuși să și-o mai susțină; în cea dintîi mai îndelungat, în cea de-a doua întreruptă brusc prin ucazul acelui fumegos profesor de literatură, monumental și savant simulacru de competență, D. Caracostea, care, instalîndu-se la direcția *Revistei Fundațiilor*, concedie public pe criticii revistei sub pretexte politice exprese. Concedierea lăsa să se vadă, e drept, o podoabă de concepție morală; ea cuprindea în formulare, fără nici o rușine, un termen de reculegere și adaptare la noua directivă, după care criticii ar fi putut să-și reia locurile. E bine știut că un an, doi, cît n-au mai avut unde publica, ei s-au recules peste termenul acordat și nu ca să se adapteze, ci ca să se regăsească la *Kalende* (serie nouă) pe vechea lor poziție intelectualistă, disociativă, antimistagogică și antipoliticianistă. Numai revenirea *Revistei Fundațiilor* la matcă, în jurul profesorului Al. Rosetti, i-a putut opri a duce acolo, unde nu vruseseră să se înapoieze cît ar fi trebuit să respire alt climat decît al libertății, unde se aflau cu toții din nou laolaltă, pînă deunăzi și unde, la partea de „comentarii critice", vor continua să se afle de acum înainte fără bunul confrate dispărut. Pompiliu Constantinescu în nici o împrejurare nu și-a părăsit orientarea și generația sa de spirite libere. La talentul, pe care i-l va judeca de azi încolo sau i-l va fi și judecat cine după cum va vrea și după cum va fi vrut sau după cum va putea și cum va fi putut, el adăugase frumusețea unui caracter tare și unitar, o consecvență în idei neproclamată, hotărîrea domoală a unei lungi cariere, despre care nu putea ști că îi va fi interzisă.

A fost Pompiliu Constantinescu un simplu cronicar literar, cum s-ar părea? E o eroare. Repedea privire asupra atitudinii lui, în împrejurările potrivnice, pe care le-am amintit anume în acest scop, arată o activitate critică întemeiată pe cîteva constante ale gîndirii, care au comandat totdeauna progresul culturii. Cronicarul cultivă actualitatea în concretul ei limitat, mobil și contradictor: cine o raportează, oricît de ascuns, necum atît de evident și îndelung ca emeritul nostru prieten, la veșnicele semne din zodiac, acela nu e un cronicar, un adnotator al timpului, ci o călăuză sigură chiar sub eclipse, un critic pe care îl dobîndesc și îl merită doar țări de veche cultură. Deși primele lui trei volume *(Mișcarea Literară*, 1928; *Opere și Autori*, 1929; *Critice*, 1933, adiționează așa-zise recenzii, ele contrazic pe de altă parte, prin spiritul lor general, formula cronicii; sînt dense, autoritare și „lucrate", sînt ieșite dintr-un simț al răspunderii și semnifică un oficiu și o vocație. Nimic din farmecul efemer și din inteligența cronicii nu le caracterizează; nici improvizația seducătoare și nici zarea mărginită de cartea pe care o prezintă. Dimpotrivă, pe toate le înseamnă plăcerea de generalitate și analiza studioasă. De altfel, pe lîngă acele constante ale scurtei lui cariere și pe lîngă spiritul obiectiv și temeinic, aproape profesoral, dar fără didacticism, al primelor volume, în care actualitatea se învrîstează totuși cu cîteva recitiri din clasici (Iosif, Cerna, Goga, Vlahuță, Hogaș, Creangă și Eminescu), volumul al patrulea *(Figuri Literare*, 1938), deschizîndu-se cu o respingere a literaturii actuale în studii de tendință constructivă asupra lui Creangă, I. L. Caragiale, T. Maiorescu și B. P. Hasdeu[1] susține de asemenea imaginea criticului și nu a cronicarului (prezentarea lui Caragiale e cea mai remarcabilă, poate pentru că, sub aerul obișnuit de rezervă aprobativă, Pompiliu Constantinescu păstra și el o fină observație satirică și arta mimetică de a transforma oamenii în caricaturi). Dar oricum, cronicar sau critic cu o concepție foarte fermă, prietenul nostru a putut lăsa loc deopotrivă, prin evoluția lui lentă și mai cu seamă prin moartea timpurie, ambelor feluri de a-l vedea. Pentru cine l-a privit o dată, văzîndu-l că referă asupra operelor actuale, rămîne un cronicar; pentru cine l-a urmărit în

[1] Alte volume: *Pagini de Critică din Sainte-Beuve* (1940) și *Tudor Arghezi* (1940), *Studiu Critic*.

mișcarea lui înceată și continuă de a-și măsura contemporanii cu un criteriu care îl depășea, el *devenea*, dacă nu și era, cum credem, un critic important.

Procesul acestei deveniri a fost însă curmat. În așteptările noastre, pe care ni le umplea fără grabă, dar substanțial, așteptări rămase deodată și în bună parte străvezii ca un proiect de construcție, opera lui Pompiliu Constantinescu este, în ceea ce există, cu atît mai prețioasă și, în ceea ce n-a putut fi, cu atît mai de regretat. Să ne oprim din principiu a judeca din fugă pe cel care, mergînd încet, a fost oprit din mers ; și tot din principiu, fiind vorba mai ales de un comentator literar, să-l judecăm altfel decît pe un scriitor de imaginație. Scriitorii propriu-ziși, poeți și chiar prozatori, agonisind pînă la patruzeci și cinci de ani, cînd a murit Pompiliu Constantinescu, o experiență apreciabilă și totdeauna capitală în arta lor, pot da pînă la acea vîrstă opera care să-i situeze just și definitiv. Cu totul altul e cazul criticilor. În douăzeci de ani de activitate, ei abia se exercită, își pun la punct instrumentul de lucru, fac experiența (în altfel decît scriitorii) operei literare, așează premise și așternfundamente, pe care abia după vîrsta, la care a căzut prietenul nostru, încep în adevăr să clădească. Cît este de îndreptățit acest punct de vedere ne spun monografiile lui Pompiliu Constantinescu despre I. L. Caragiale și E. Lovinescu pe care, amînînd lucrul ultima dată, le întrerupea, fără să știe, pentru totdeauna. Retezat din temelii, criticul acesta își propune totuși, în ochii cui stă să vadă, construcția solidă la care zidea.

Consecvența în cîteva mari idei limpezi, care îi luminau silințele, îi crease în ultimul timp o înălțime morală impunătoare. La această consecvență, se adăuga apoi neîncetat exercițiul unui gust, căruia nu i se vedeau limitele și care n-a putut fi surprins în încleștarea de sine, observabilă adesea la criticii cei mai mari. Dar peste cultivarea acelorași idei și chiar peste omul de gust larg și sigur, el a fost un critic la care onestitatea, adică sinceritatea expresiei estetice, nestînjenită în producerea ei de piedicile ce i se pun inevitabil de subconștientul omenesc, era mișcarea lui cea mai firească. Dintre criticii de după Maiorescu și pînă în zilele noastre, nu știm în adevăr cine ar mai putea fi de o înălțime în stăpînirea de sine, în puterea de a se învinge prin elogiul celui care nu-l cruțase.

Consecvența, gustul și onestitatea, identificabile fiecare în parte, pot fi însă identificate și la un loc în rezultanta combinării lor, care este creditul. Pompiliu Constantinescu interesa mai ales prin încrederea pe care o inspirase cititorilor săi. Putea scrie frumos sau neatent (ceea ce nu i se întîmpla), putea fi critic important sau numai cronicar (ceea ce nu era socotit exclusiv), putea în sfîrșit susține orice (ceea ce însă nu și-a îngăduit vreodată), afirmația lui liniștită atrăgea efectiv asupra unei opere fie blamul, fie creditul. Și, pe lîngă toate acestea, confratele nostru, paralel cu opera critică, din care i-am extras atît de puține daruri, ca profesor în învățămîntul secundar în aceiași douăzeci și mai bine de ani, ne lasă și o operă nevăzută de noi cei de azi. Lipsit de prejudecăți literare, spirit liber și crezînd în flacăra curată a emoției estetice, pe care valorile eterogene și chiar congenere o fac să fumege, caracter încercat și un om de gust neîndoielnic, critic în sfîrșit de încredere, Pompiliu Constantinescu a propagat în adîncimea societății noastre, pe raza didactică, o mentalitate care, desigur, va rodi într-un viitor oarecare. Este opera lui nevăzută de noi, pe cale de apariție cîndva.

Ne gîndim cu emoție la tînărul de pe băncile liceului care, îndrumat către tainele literaturii în deplină libertate de spirit, va dezvolta el în creația personală postulatele scumpe pentru care profesorul a apucat numai să lupte ca să le apere, încredințîndu-i-le spre rodire; acest tînăr, sîntem siguri, amintindu-și de profesor, îl va evoca recunoscător, cu figura pe care, anticipativ, am încercat noi să i-o vedem atît de în grabă.

O ISTORIE ȘCOLARĂ A LITERATURII ROMÂNE

Istoriile literaturii române de tip școlar, după ieșirea din uz a compendiilor lui Gh. Adamescu și Petre Haneș, au apărut deodată într-un număr apreciabil. Noii autori, lipsiți de orice pregătire și deci și de pudoare, socotiseră că e de ajuns un editor, cu al cărui interes comercial să-și combine propria negustorie, ca să umple golul. Și au izbutit. Am văzut nu numai elevi de curs secundar și studenți, dar chiar candidați de profesori, care mînuiau cu frenezie aceste compendii ale ignoranței literare. Un astfel de istoric literar improvizat servea, pentru uzul examenelor, pe lîngă unele date incomplete sau de-a dreptul false, informația că autorul cutare compusese o trilogie în cinci opere. Cum însă Ministerul Școalelor era ocupat în acel timp cu puricarea bibliotecilor de scriitori evrei, „iudaizanți" sau „imorali", printre care se aflau T. Arghezi, M. Sadoveanu și E. Lovinescu (Liviu Rebreanu însuși fusese invitat de profesorii de limbă română să scoată scenele de viol din *Ion* și *Răscoala*), nici o măsură oficială n-a venit să ferească învățămîntul de acțiunea celei mai caracterizate ignoranțe, deși se trăia sub puterea unei politici prohibitive. Pînă și serviciul de cenzură își descoperise rosturi de critică literară întrucît privea moralitatea și naționalismul literaturii contemporane, rămînînd însă indiferentă, dacă nu chiar satisfăcută, de ideea trilogiilor în cîte cinci opere. Manualele acestea dau în sfîrșit indicele cel mai scăzut al interesului statului pentru cultura națională.

Aceleiași perioade, prin data apariției, și aceleiași categorii de lucrări, prin tipul didactic, îi aparține și *Istoria Literaturii Române* de D. Murărașu, ajunsă azi la ediția a IV-a. Dacă tipul e același, autorul e însă altul. D. Murărașu a putut fi zărit de atîtea ori la cîte o masă de lucru a Bibliotecii Academiei Române și a contribuit cu bune studii la cunoașterea operei lui M. Eminescu, fiind în același timp editorul conștiincios al cîtorva clasici. Ca pregătire, istoricul literar, asupra

căruia ne vom opri în cele ce urmează, se menţine aşadar la nivelul predecesorilor de categorie, Gh. Adamescu şi Petre V. Haneş. Critica pe care, în lipsa intervenţiei salutare de stat, ceilalţi n-o meritau, e datoare în cazul lui D. Murăraşu să-şi spună cuvîntul. Ea nu va putea, slavă Domnului, să se mai împiedice de agramatisme sau de ignorarea datelor. Abia cîte o întîrziere de punere la curent cu rezultatele cercetărilor mai noi e semnalabilă totuşi cînd şi cînd. Hogaş nu s-a născut la 1847, ci la 1848 ; iar dacă data naşterii mai este controversată, anul morţii, i se ştie precis : 1917 şi nu 1916. (Tot astfel, ediţia primă a însemnărilor sale de călătorie e din 1912, nu 1914.)

Critica de amănunt ar putea merge de asemenea la unele grupări de scriitori arbitrare. E de ajuns să menţionăm prezentarea în aceeaşi serie a scriitorilor atît de diferiţi ca generaţii, valoare şi apartenenţă : Camil Petrescu, Ionel Teodoreanu, C. Manolache, Octav Dessila, Al. O. Teodoreanu, F. Aderca, Dinu Nicodim, M. Şerban, M. Toneghin, G. Acsinteanu, T. C. Stan, Sărmanul Klopstock, Pavel Dan, G. M. Zamfirescu, I. Peltz, Sergiu Dan, G. Banca, I. Missir, I. Vlasiu, Dumitru Almaş, Henriette-Yvonne Stahl, Lucia Demetrius, Ury Benador etc., etc., ca să ne dăm seama că istoricul literar nu este dublat de un critic, dublură indispensabilă pentru un istoric al literaturii contemporane, că îi lipseşte familiarizarea cu această literatură şi că, în definitiv, confundă istoria literaturii cu un fel de statistică literară comentată.

Critica aceasta ar putea fi de folos ediţiilor următoare ; nu însă prin toate observaţiile la care ar ajunge. Căci de nenumărate ori, ea ar trebui să se oprească asupra indigenţii stilului, căreia i se dă nepotrivita menire de a interpreta şi de a face sensibilă bogăţia sau cîteodată chiar luxul anumitor opere. O expresie redusă la minimum de comunicabilitate, semn indubitabil al necultivării ei, se zbate penibil între cîteva automatisme stilistice : în orice scriere, glorioasă sau nulă, e simţire adevărată, e sărăcie de idei, e vibraţie, mereu e şi iar e ; tot de atîtea ori, în operele literare avem simţire adevărată, avem sărăcie de idei, avem vibraţie, mereu avem şi iar avem ; dar de cele mai multe ori, scrierile dau pe faţă simţire adevărată, dau pe faţă sărăcie de idei, dau pe faţă vibraţie, mereu dau pe faţă şi iar dau pe faţă cîte ceva, inclusiv stilul rudimentar al comentatorului. Cele cîteva re-

flexe stilistice gîtuiesc posibilitatea de a comenta. Esteticește, ele sînt echivalente cu formele limbajului primitiv și este sigur că opera de artă urmărește să provoace altceva decît interjecții, chiote, suspine sau sughițuri. Deasupra frazelor, care sufăr de această fixație automatică, stau cele libere de a fi urîte. Despre Eminescu ni se spune : „Conștiința națională și-a găsit în el o originală expresie. Prin *Scrisori* și prin *Luceafărul* a realizat poezie pe cea mai înaltă culme a artei" ; iar despre poezie, teoretic : „Artă a cuvîntului inteligibil. Lumină, numai albă lumină. Nu-ți demonstrează nimic și nu-ți pune nici un mister spre dezlegare. O expansiune naturală a sufletului care, prin frămîntarea-i proprie, surprinde zvîcnetul general al trăirii... O stare de suflet ni se impune din afară, iradiindu-ni-se în ființa noastră și o înțelegere deplină se resfrînge din noi, în pur plan spiritual. Contopire de eu și non-eu, unisonizare de simțire și de înțelegere, formă a unei plăceri lipsită de scop exterior și, deci, cea mai înaltă cu putință." Registrul stilistic al lui Murărașu este modest și de atîtea ori mai puțin decît modest, insuficient. Și dacă cercetătorul conștiincios mai poate pune la punct unele date, mai poate regrupa pe scriitori după valoarea și formula lor, stilul, cu care îi ajută să devină cunoscuți pentru un public care de obicei nu-i citește decît cel mult în excerpte, rămîne, în ciuda oricîtor observații, inamendabil. Autorul nu-și va mai scrie din nou lucrarea și nici nu l-am sfătui la această pierdere de vreme.

Profitabilă sau inutilă, nu vom face însă o critică analitică manualului lui Murărașu. Neajunsurile lui, spre deosebire de celelalte manuale, care cuprind date inexacte și agramatisme, sînt de un nivel mai înalt și, am zice, cu atît mai păgubitoare. Ele privesc orientarea și, în cele din urmă, educația acelui public în formație, care obișnuit nu se orientează și nu se educă prin osteneli proprii, public de școlari, de studenți, chiar de profesori, de funcționari și liber profesioniști, care, primind ca pruncii o hrană rumegată de alții, devin la rîndul lor factori de progres sau de obscurantism, după cum li se servesc adevăruri sau prejudecăți.

Ce fel de acțiune poate exercita asupra lor manualul lui D. Murărașu ? Ideile conducătoare ale lucrării sînt două : naționalismul și tradiționalismul. Să plecăm de la satisfacția că autorul cunoaște operele principale din proprie lectură. E un

merit, care nu o dată se simte a-i aparține. Cu totul dimpotrivă stau lucrurile în privința ideilor care îi organizează lucrarea. Efortul personal a dispărut fără urmă, cartea întocmindu-i-se pe idei primite. Astfel, în materialul culturii noastre, deși sub titlul de *Istoria literaturii române*, se fac patru mari secțiuni: I. Epoca unității de neam prin ortodoxie (Literatura religioasă în sec. al XV-lea și al XVI-lea; Istoriografia în sec. al XV-lea și al XVI-lea; Cărțile populare în sec. al XV-lea și al XVI-lea); II. Epoca unității de neam prin limbă (Înainte de Matei Basarab și Vasile Lupu; Avîntul cultural din vremea lui Matei Basarab și Vasile Lupu; Cultura românească pe linia tradiției; Mișcarea culturală în vremea lui Brîncoveanu; Mișcarea culturală în vremea lui D. Cantemir; Rezistența limbii românești în vremea domniei fanariote; Chesarie al Rîmnicului și vremea semnelor de înnoire); III. Epoca unității de neam prin conștiință (Închegarea crezului latin în Transilvania; Pătrunderea crezului latin în Moldova și în Țara Românească; Înnoirea literaturii prin influență apuseană; Înnoirea literaturii prin naționalizarea inspirației); IV. Epoca formării idealului artistic (Întronarea principiului artă pentru artă; Reacțiunea antijunimistă; Risipirea hegemoniei „Junimii"; Etapa formulelor contradictorii; Sinteza autohtonistă; Încheiere). Nimic de zis: împărțirea și organizarea materiei pe apariția felurită și progresivă a ideii de națiune e posibilă, dar în acest caz autorul înțelege prin literatură cam ceea ce înțeleg medicii prin literatura unui medicament.

Punctul de vedere inițial este evident impropriu. Istoria literaturii nu însemnează istoria culturii. Este adevărat însă că așa au procedat toți istoricii literari anteriori și Murărașu, fără să mai reflecteze la vremea cînd scriau ei și cînd scrie el, a crezut că bine au procedat, conformîndu-se exemplului lor. Cel mai urmat dintre toți pare a fi N. Iorga. I se recunoaște pe alocuri fraza vorbită, deși nesurprinsă în chiar arborescența ei asociativă și nedogorită dedesubt de impresia arzătoare, care o fugărea, și mai ales i se recunoaște optica naționalistă care, justificată la el prin rezultatele de poezie ale unei aprinse viziuni lirice, e la urmaș prejudecată goală. Dar, deși impropriu și alimentînd de aceea confuzii încă persistente în privința valorilor literare, punctul de vedere naționalist obliga cel puțin la un capitol special de literatură

populară. N. Iorga vedea bineînțeles mai organic. Primele patru capitole, înaintea tipăriturilor slavone și a traducerilor religioase, sînt la el *Balada Populară Românească* (Originea și ciclurile ei). *Poezia Populară Lirică și Satirică, Poveștile și Snoavele, Literatura Gnomică.* Dacă totuși, e vorba de istoricul „unității de neam", cu atît mai de urmărit, în secolul de proveniență și în legătura dintre oamenii de același neam stabilită prin circulația lor orală, devin manifestările unui popor care nu știuse să scrie. Cînd ni se vorbește de „unitatea de neam" prin călugării sud-dunăreni fugăriți de turci și oploșiți pe la mînăstirile noastre, prin limba știutorilor de carte, care încep să traducă în românește textele bisericești, și prin conștiința națională a cărturarilor de mai tîrziu, veniți în atingere cu Apusul de cultură latină, nu vom nega acțiunea binevenită a acestor reprezentanți ai „păturii conducătoare"; dar fundamentală rămîne rezistența mută, nedocumentară, a literaturii grăite, adevăratul cheag al naționalității noastre. Și o istorie literară, văzută numai din punctul de vedere al clasei conducătoare este în orice caz incompletă, dacă nu tendențioasă. Încă o dată însă, istoria literaturii nu se mai confundă azi cu istoricul conștiinței naționale.

A doua idee generatoare, subordonată naționalismului și primită tot de-a gata, este tradiționalismul. D. Murărașu a primit o tradiție istorico-literară și alta de ordin critic. Tradiția istorico-literară, identificabilă în N. Iorga, Sextil Pușcariu și N. Cartojan. Ca să luăm ideea de la cei care au acreditat-o, Sextil Pușcariu, urmînd pe N. Iorga, vorbește de călugării străini, „emigranții de la miazăzi" care, sub presiunea cuceririlor turcești, au „inundat" mînăstirile de la noi; și cum „pe vremurile acestea, cînd sentiment național nu exista încă, criteriul care despărțea sufletește popor de popor nu era limba", ci religia, „ortodoxismul nostru a fost cea mai puternică pavăză pentru conservarea naționalității"; totuși „mînăstirile... erau mai mult sau mai puțin internaționale... prin învățătura fundamentală a Mîntuitorului, care exclude ideea naționalismului", avînd un „caracter cosmopolit" și deci idei de același fel, „care au împiedicat atîta timp naționalizarea literaturii române". Afirmațiile acestea, posibile numai într-o țară ortodoxă cu biserică de stat și suspecte deci ca oficiale, sînt în ele înseși, după cum se vede, destul de contradictorii. Dacă nu e vorba de secolele anterioare, ci de al XV-lea și al

XVI-lea, cînd încep traducerile în românește, păstrarea naționalității era atunci un rezultat al limbii și nu al ortodoxiei. Dar se pune întrebarea : pînă la apariția traducerilor, care a fost factorul conservării naționalității ? Ortodoxismul „cosmopolit" ? E o ceață aici, nerisipită încă de nici un cercetător. Mai precaut, N. Cartojan afirmă că slavismul și nu atît ortodoxia „a contribuit într-o măsură oarecare la păstrarea intactă a unității noastre etnice" și argumentează : „Căci dacă noi, în epoca de așezare a vieții noastre românești, am fi avut în biserică și în viața de stat aceeași limbă ca și ungurii, atunci este probabil că, precum o parte din pătura conducătoare a poporului nostru din Ardeal — care sub presiunea statului, primind catolicismul și mai tîrziu calvinismul — s-a pierdut în nobilimea maghiară și a fost deznaționalizată, tot astfel nu ar fi fost exclus ca în aceleași împrejurări și o parte din pătura populară să fi fost pierdută pentru românism" ; iar concluzia : „Ortodoxia și slavismul nostru au format într-o vreme, în care credința religioasă era o puternică realitate sufletească, cimentul care a ținut strîns legate sufletește ramurile neamului răzlețite și încăpute sub stăpîniri diferite". Cu toată deplasarea discuției de la ortodoxie la slavism, care este a unui om de știință, și față de argumentarea în pură conjectură („am fi avut", „este probabil", „nu ar fi fost exclus"), concluzia, asociind ortodoxia la rezultatele slavismului, e izbitor de categorică. Se simte intervenția punctului de vedere oficial. Și o altă întrebare se pune de la sine : de ce, cu limba latină în biserică, ne-am fi pierdut naționalitatea, iar cu cea slavă nu ne-am pierdut-o totuși ? Cauza adevărată ne rămîne necunoscută ; nici un argument n-o atinge încă, acolo unde se va fi aflînd. Oricum ar fi, Murărașu a primit și această idee așa cum i s-a dat, dar fără circumstanțierile, dacă nu rezervele, pe care totuși argumentarea lui N. Cartojan le conținea.

Tradiția critică, pe care Murărașu o îmbrățișează cu același elan și poate chiar mai indistinct, are un aspect teoretic și altul practic. În teorie, istoricul literar cînd trebuie să devină critic, operează cu conceptele, azi părăsite, de „fond" și „formă" : „Eminescu este un mare poet și prin conținut, nu numai prin formă" ; Macedonski are „stîngăcii de fond și formă", *Noaptea de Mai* fiind însă „remarcabilă prin fond și prin expresie" ; „înnoitor al fondului poeziei noastre, Coșbuc

este înnoitor și al limbii și al versificației"; volumele lui Hogaș „reprezintă o sumă de însușiri de fond și de formă"; „prin *Gîndirea*..., așa cum a fost pe vremea lui Eminescu și Coșbuc, se pune accentul și pe fond, reacțiune firească împotriva simplului joc artistic al modernismului"; „poezia este fond și formă"; la Hortensia Papadat-Bengescu, „calității de fond nu-i corespunde și una de formă"; iar cînd e să se pronunțe asupra tendenționismului social de la *Contemporanul*, *Evenimentul Literar* etc. și asupra celui național de la *Semănătorul*, în loc să le respingă pe amîndouă deopotrivă, cum se procedează azi în critica literară cea mai credincioasă rosturilor ei, preferă bineînțeles *Semănătorul*, fiindcă „exprimă un tendenționism pe plan ideal, cu preocupări de literatură și artă națională". În practică, tradiționalismul critic al lui Murărașu duce mai întîi la minimalizarea scriitorilor de formulă nouă, precum și a criticilor care i-au susținut în sforțările de progres literar, Hortensiei Papadat-Bengescu, acestei mari, deși dificile, scriitoare, i se face grația a cinci rînduri, reticente și acelea; Camil Petrescu, o natură atît de arzătoare și personală, e inseriat cu Ionel Teodoreanu, C. Manolache și Octav Dessila; Ion Barbu se vede întors la debutul parnasian. Cît privește pe criticii cuceriți de mișcarea de înnoire a unor astfel de scriitori, activitatea lor este fie expediată în cîteva rînduri binevoitoare ca a lui E. Lovinescu, fie trecută sub tăcere ca aceea a lui G. Călinescu. Dar istoria literaturii române contemporane, oricît de tradiționalist ar fi concepută, poartă urmele mîinilor acestor critici, îi conține chiar în scriitorii propuși de Murărașu ca „stîlpi ai boltii", dacă nu e de ajuns în directivele literare și de cultură, pe care le-au dat. În același timp, ei au o mare operă critică și sînt personalități bine caracterizate. Ce demon sau ce insuficiență a putut împinge la minimalizarea lor?

Coincidență semnificativă, preferințele lui Murărașu, comandate de același tradiționalism critic, care nu silește pe nimeni la osteneli proprii, se strîng toate și încununa sinteza literară de la *Gîndirea*. Istoricul literar cădelnițează revista ortodoxistă cu hotărîtă evlavie. Directorul ei, Nichifor Crainic, se află „pe linia de dezvoltare a interesului pentru popor", iar acțiunea lui coincide, în ordinea politică, „cu dezvoltarea conștiinței de neam". Respingînd amestecul politicului în clasarea faptelor istorico-literare, nu ne putem opri totuși de la

amintirea că politica acelei „conștiințe de neam" a însemnat în fapt asasinarea lui N. Iorga, un tradiționalist și un naționalist ceva mai consistent decît directorul revistei în chestiune, a însemnat pierderea Transilvaniei de nord, în schimbul căreia ne alesesem cu teoria „spiritualizării" granițelor țării, și a mai însemnat mortificarea, în felurile bine cunoscute, a ideii naționale. Lucrarea lui Murărașu însă, indiferent de această discuție, are gravul păcat de a fi concepută politic. Și politica, oricare ar fi fost aceea căreia i-a slujit *Gîndirea*, cultivînd confuzia literaturii cu deformații întîmplătoare, îl face să nu vadă că își organizează materia lucrării nu atît pe ideea de tradiție, cît pe aceea de tradiție a tradiției. D. Murărașu este încă la tradiția de nuanță autohtonă, ignorînd sau neluînd în seamă cea de a doua tradiție a literaturii noastre, tradiția înnoitoare, precum și funcția, comună amîndurora, de opunere, de însumare și de sporire a fiecăreia prin cealaltă, adică însuși procesul care e viața istoriei literaturii noastre.

Acțiunea pe care, cu aceste orientări, o poate exercita manualul lui Murărașu asupra tinerimii în general nestudioase, e așadar numai una : falsificarea educației sale literare și intelectuale.

EXPLICAREA OMULUI

După douăzeci de ani și mai bine de vervă eseistică, de plăcută cochetărie cu ideile cele mai felurite, ani de petrecere ai unei inteligențe în continuă mișcare, de disponibilitate asociativă și mai ales disociativă sau mai pe scurt de eclectism ideologic, Mihail Ralea e pe punctul să cadă în ceea ce am putea numi cursa maturității.

Cu *Explicarea Omului* (1946), tinerețea sa eseistică, îndelung nutrită și totodată nutritivă, renunțînd după cît se pare la farmecul împrăștierii și-a strîns și constrîns reveria intelectuală într-un sistem de gîndire care, aplicat deocamdată în cadrul acestui studiu de antropologie filozofică, la problemele sociologiei, ale biologiei, psihologiei, eticii, esteticii și religiei, rămîne să fie dezvoltat ulterior într-o încercare de metafizică. În adevăr, cursa i-a fost bine întinsă. Spre deosebire însă de alți gînditori, Ralea o vede cu ochii amîndoi, lăsîndu-se totuși, oricît de prudent, cuprins de mrejele ei. Acest joc de aprehensiune și atracție față de ideea de „sistem" face seducția cvasipoetică a lucrării și a noii vîrste intelectuale, în care tinerețea, adică plăcerea vagabondajului eseistic, și maturitatea, adică gîndul adunării de pe drumuri, simțind că în curînd se vor separa, își mai fac pentru un moment cîte o concesie, aflîndu-se încă împreună. Să profităm dar, cît se mai poate, de amîndouă, începînd cu ceea ce este nou.

Ideea-cheie cu care Mihail Ralea își deschide problemele lumii morale constă în fenomenul de amînare sau de obstacol care, identificabil în toate manifestările spiritului omenesc, susține puternic și din concret definiția după care „omul e animalul care-și poate amîna sau opri reacțiunile". Omul-animal rațional și social ca și omul-animal vorbitor sînt numai aspecte parțiale în ideea de om; ceea ce o specifică este mai curînd puterea de opunere față de datele realității, de contestare, de negație.

Creştinismul ca metodă de secătuire sau în orice caz de diminuare a energiei biologice şi aspiraţia omenirii la cultură, conştiinţă şi intelectualitate, cu alte cuvinte la o metodă în plus de devitalizare, sînt instrumentări disimulate ale puterii caracteristic-omeneşti de a nega natura, de a i se opune chiar cu preţul vieţii proprii. Fiind singurul animal capabil şi să se sinucidă în chip deliberat, anulîndu-şi instinctul de conservare, „omul e primul animal absurd", şi tocmai această absurditate, moment culminant al împotrivirii faţă de natură, îi dezvăluie comportarea specifică.

În biologie (organele omeneşti au o evoluţie întîrziată în raport cu organele animalelor), în psihologie (reacţiunile noastre cunosc un moment de suspensie pînă să se producă, în timp ce reacţiunile animalelor sînt nemijlocite şi explozive), în sociologie (societatea omenească e o construcţie artificială cu un înţeles convenţional, care contrazice natura anarhică plurală, şi din această contradicţie naşte „dialectica bucolicului şi a industrialului"), în etică (morala organizează feluritele tendinţe omeneşti de a răsturna puterea naturală, a personalităţii, a bogăţiei, a frumuseţii fizice etc., dar mai cu seamă puterea politică), în estetică (arta e „plăcere a artificialităţii", conştiinţă a tehnicii care implică în sine „calitatea muncii" şi devine scop autonom în opoziţie cu natura), în religie („negaţia totală a oricărei tresăriri de viaţă"), în toate sectoarele activităţii omeneşti pe care le cercetează, Ralea operează cu cheia unică a ideii de opunere, de oprire, de inhibiţie, de obstacol, idee, cu un cuvînt mai semnificativ pentru gîndirea autorului, de revoluţie.

Omul este un animal revoluţionar, iată concluzia pe care studiul lui Ralea nu şi-o formulează chiar expres, dar cu care rămînem după lectura cea mai atentă. S-ar putea întîmpla să avem însă de-a face nu atît cu o concluzie, cît cu o idee ordonatoare, cu un apriorism personal, a cărui documentare, organizată ulterior, se face cu mare şi strălucită bravură. În acest caz, studiul ar fi o teză. Şi tezele toate valorează cît teziştii. Dar, faţă de masa faptelor concrete, ce se cercetează, cine ar putea să afirme aceasta cu seninătate ? Dacă înfăţişarea de idee propusă a se dovedi, de demonstraţie, nu lipseşte totuşi concluziei lui Ralea, totul e mai curînd o chestiune de impresie, o aparenţă provenită din tehnica argumentării : concluzia, la care autorul a ajuns în adevăr prin convergenţa

faptelor, a fost luată de la locul ei firesc și strămutată, ca la teoreme, în fruntea demonstrației.

În privința ideii-cheie ar fi de spus că ea nu e nouă. Sub o formă sau alta, ea există la filozofi ai antropologiei ca Max Scheler și Arnold Gehlen, există la psihologi ca Pierre Janet și, nediferind prin nimic de „cenzura" lui Freud, e conținută de asemeni în mecanica dialecticii lui Hegel și Marx. Este nouă însă recunoașterea ideii de obstacol în toate funcțiunile conștiinței omenești, de la cele mai elementare pînă la cele mai înalte, este nouă aplicarea ei în morfologia colectivă, a spiritului (societate, morală, artă, religie), după cum nouă este identificarea piedicii creatoare cu schema dialecticii hegeliano-marxiste.

Ajuns la vîrsta „sistemului", Mihail Ralea n-a renunțat însă la farmecul vîrstei eseistice. O lucrare nouă de cuprindere metafizică *(Obstacol și Infinit)* va dezvolta sistemul. Dar chiar atunci, va fi vorba numai de o „explicație coerentă", care se va feri cu mare grijă de „obsesia monoideistă", de ticul gnoseologic, de „scleroza" spiritului. Gînditorul sistematizează cu prudență. E și greu să se despartă de o tinerețe, a cărei mobilitate spontană susține interesul chiar al acestei încercări de sistematizare. Puterea neobișnuită de asociere și subtilitatea discriminărilor în unire cu facultatea de a exprima scurt și paradoxal, cu alte cuvinte verva intelectuală și „ceea ce formează esența tinereții : înclinația pluralistă" la care trebuie să se adauge strălucirea, sînt semnele unei vîrste intelectuale, de care Ralea nu s-a despărțit cu totul și care, făcîndu-l altădată chiar să se mai contrazică din cînd în cînd, așa cum stă bine unui spectacol de viață, furnizează încă materia vie a acestui stadiu al maturității.

Privirea sistematică, pe baza ideii de amînare și obstacol, cu care Mihail Ralea ajunge, în *Explicarea Omului*, să-și construiască viziunea sa antropologică, este de derivație marxistă. Recunoaștem pretutindeni cei doi termeni dialectici („negațiunea negațiunii", după formularea lui Lenin) ai materialismului istoric ; recunoaștem de asemeni orientarea materialistă și terminologia proprie, adică interesul fundamental pentru factorii pozitivi, transformările structurii economice în suprastructura morală, opoziția animal-om și deci lupta dintre natură și tehnică. De altfel, Ralea însuși mărturisește aceasta

din capul locului : „ceea ce am voit mai ales... e un studiu asupra suprastructurii societăților omenești, asupra ceea ce constituie realitatea sufletească a omului manifestată prin morală, artă, religie etc." Implicit așadar, *Explicarea Omului* este totodată operă de difuzare la un nivel înalt, operă cu alte cuvinte de popularizare a concepției marxiste.

În cadrul acestei concepții atît de întemeiate, ce s-ar putea obiecta ideii de obstacol ca factor de progres indefinit, decît că puterea ei operantă e în modul cel mai categoric limitată ? În adevăr, atunci cînd idealul socialist se va înfăptui integral, cînd peste o apreciabilă scurgere de timp care, putînd fi chiar de o sută sau mai multe sute de ani, nu este chiar atît de apreciabilă în perspectiva materialismului istoric, am avea acea multvisată „societate fără clase", ce progres uman s-ar mai asigura prin „ideea de obstacol" ? Și dacă puterii ei i se și întrevăd de pe acum limitele în timp, mai poate fi vorba de o idee fundamentală, cu ajutorul căreia să descifrăm sensul etern al naturii omenești ? Obiecția noastră trece dincolo de teoria lui Ralea.

Dar îi restrîngem forța la teoria eseistului : ideea de obstacol, de rezistență și inhibiție, prin moartea pe care și-o asumă știut sau neștiut, este o idee sinucigașă. Și, dacă idei care mor de moarte bună am mai văzut, o idee care de la naștere să meargă drept la sinucidere ni se pare tot ce poate fi ca spectacol intelectual mai de neconceput.

Să coborîm însă la nivelul mai profitabil al discuției. *Explicarea Omului* e un studiu prin urmare al „suprastructurii". Unii cercetători de după Marx și Engels ai societății omenești au extins concepția materialismului istoric asupra tuturor manifestărilor spiritului. Între acestea, a căror sumă constituie „suprastructura", cultura și arta au primit de asemeni o explicație marxistă. Îndeosebi G. Plehanov *(Les Questions Fondamentales du Marxisme,* 1927) și Antonio Labriola *(Essais sur la Conception Matérialiste de l'Histoire,* 1928) dintre care primul e citat și de gînditorul nostru, au mers mai departe și mai prudent decît alții în direcția zisei suprastructuri artistice. Ei au reluat teoria artei ca produs social, așa cum o formulaseră de mai înainte abatele Du Bos și Taine, pentru a o prezenta ca un rezultat al raporturilor economice, care fac viața societății într-un anumit moment. Și ar fi absurd, pentru oricine, să se nege că operele de artă, chiar cele mai

desprinse de realitatea socială, nu conțin implicații și de acest ordin. Numai că implicațiile economico-sociale nu se află în stare brută, ci prefăcute în valori spirituale, în realități de altă natură, pe calea foarte alambicată a creației artistice, cum Plehanov recunoaște el însuși, situîndu-se prin aceasta în opoziție cu adepții spiritului marxist vulgarizator.

Labriola este și mai liber. El crede, ca și Plehanov, că dacă forma producției decide imediat, din capul locului, sistemul politic, concepția juridică și felul moralei, acțiunea ei se exercită numai în al doilea rînd și printr-o serie întreagă de mijlociri asupra facultăților creatoare ale spiritului ; dar adaugă la toate acestea că în artă un factor tot atît de important este personalitatea creatorului, cu alte cuvinte factorul strict individual.

Există însă și reprezentanți ai punctului de vedere îngust. Astfel, cunoscutul romancier american Upton Sinclair *(Mammonart, An Essay in Economic Interpretation,* 1925) afirmă foarte vitejește și deci foarte imprudent că singur Mammon, zeul tarapanalei, comandă artei tuturor vremurilor și că arta, aflîndu-se prin aceasta în slujba claselor dirigente, nu este nimic altceva decît propagandă. Ce s-ar pierde prin pierderea unui simplu sistem de propagandă ? Să revoluționăm deci structura economico-socială și am scăpat de această artă-propagandă, înlocuind-o cu arta și propaganda noastră. Artiștii sînt un fel de mașini miraculoase, care prefac în poezie orice material de societate li se dă. Mă rog, nimic de zis. Libertatea, căreia cu toții ne închinăm, este o zeiță cu ereditatea cam turbure : ea naște din cînd în cînd cîte un monstru care, ajuns la maturitate, se năpustește mai întîi asupra propriei sale mame, ca s-o înăbușe. Ce este altceva scriitorul american, cu reducția vulgarizatoare a teoriei lui, decît o generație bizară și accidentală a veneratei Zeițe ? Căci dacă a fi artist al societății fără clase presupune desigur sentimentul opțiunii, fie chiar numai ca o iluzie de libertate, interzicerea oricărei alte libertăți de alegere pînă la data apariției acelei societăți omogene este pur și simplu o aberație. Cine o preconizează, se declară, fără să-și dea seama, dușman al funcției dialectice însăși, ignoră valoarea de spontaneitate a sentimentului din care se naște opera artistică și, în contra tuturor observațiilor, atît de subtile cu care Plehanov și Labriola specifică natura artei, asimilează brutal structura economico-socială cu supra-

structura ideologică, crezînd în greşite acţiuni automate, de la una la alta. De aceea nu puţini sînt adepţii materialismului istoric, care îşi amintesc că însuşi Karl Marx, citind lucrările unor discipoli de ai săi, care falsificau premisele doctrinei prin concluzii fanatice, a ţinut să declare că el este Marx, dar nu poate fi şi „marxist".

Din fericire pentru noi, Mihail Ralea nu e un fanatic; el are cel mult convingeri, ca raţionalist ce se află, nu însă şi credinţe. Aşa ne explicăm de ce Ralea, în privinţa raporturilor de la structură la suprastructură, se ţine în societatea lui Plehanov şi Labriola. Rîndurile următoare sînt cît se poate de elocvente: „Într-o primă fază s-a încercat, pe ici pe colo, să se explice manifestările spirituale ca fiind produsul nemijlocit al structurii, identice cu aceasta, reieşind din aceleaşi legi şi din aceleaşi principii deterministe. Adică s-a încercat contopirea suprastructurii în structură. Engels în *Anti-Dühring* a atras atenţia asupra acestei identificări sumare şi a combătut de asemeni materialismul mecanic şi naiv. Lenin la fel. Nu s-a ţinut însă seamă de această observaţie a maeştrilor. A urmat atunci identificarea Fiziologiei cu Psihologia, a Eticii cu Darwinismul, a artei cu copierea naturii etc. În linii generale, suprastructura ascultă de ordinele ori măcar de influenţele hotărîte şi inevitabile ale structurii. Cauzele însă fiind multiple, ele se interferează şi rezultatul devine complex."

În lumina acestor precizări, Ralea consideră fenomenul de artă ca „plăcere a artificialităţii". Creaţia artistică nu alarmează pe nimeni, fiind o ficţiune: ea „suspendă urgenţa vitală" într-o linişte contemplativă, care este semnul gratuităţii ei. Singura nelinişte, pe care o provoacă, vine din interesul ce avem pentru reuşită, pentru procedeele folosite, pentru complexul tehnic. Orientarea către o estetică formalistă este evidentă; dar tot evidentă este şi unilateralitatea acestei orientări. Oricum ar fi, Ralea adaugă la contribuţiile lui Plehanov şi Labriola, în ceea ce priveşte metoda marxistă de cercetare a artei şi literaturii, interesul pentru operă în sine. (Ca simplă informaţie, un fel de sinteză a contribuţiilor Plehanov şi Labriola, cu aplicare îndeosebi la literatură, se află în Marc Ickowicz *La Littérature à la Lumière du Matérialisme Historique,* 1929).

Altădată, și destul de adesea și acum, conduita gînditorului M. Ralea era numai seducătoare ; flirtul ideologic îi crea imaginea de donjuan al ideilor. Astăzi însă el merge la profunzime ; dintre ideile cu care a petrecut neuitate ceasuri, s-a fixat la una singură și este azi cu adevărat soț, tînăr încă, mai uitîndu-se cînd și cînd în dreapta sau în stînga, dar soț fidel, cu griji și cu speranțe. În cele din urmă, s-ar putea întîmpla, după cîte știm, ca recenta și oarecum întîrziata căsnicie să nu fie dintre cele mai asortate. Mihail Ralea e un spontan, e un produs natural, un „dat", ca să ne exprimăm cu un termen al teoriei sale ; iar teoria, la care s-a fixat, este teoria dificultății, a luptei prin artificialitate, a „construitului", ca să folosim al doilea termen al aceleiași teorii. Oricum ar fi însă, nevasta e nevastă : necăjește, bate la cap, îngreunează viața, distruge umorul, dar fixează, adîncește, impune consecințe și creează ; o respingem și o chemăm, o aruncăm și o îmbrățișăm, o brutalizăm și iarăși o mîngîiem, și astfel numai prin ea devenim factori de viață și de ordine într-o lume, în care ordinea vie este legea fundamentală.

Nu, nu este vorba de Arthur Rimbaud. E adevărat că el este cel care își dăduse misiunea, într-un moment genial de descătușare, de a restitui pe Verlaine „stării primordiale de Fiu al Soarelui". Această aventură unică s-a consumat însă într-o mansardă a Londrei și s-a risipit în gura pistolului, cu care Verlaine trăgea două glcanțe, pe străzile Bruxellesului, după satanicul Rimbaud.

E vorba de un alt „Fiu al Soarelui", de unul de pe la noi, fără faima sălbaticului din Charleville, fără geniul lui literar, dar și fără sărăcia, care esențializează pe om, a aceluia. Numele său este Petre Pandrea.

Sînt aproape douăzeci de ani, de cînd, împreună cu alți doi tineri, spirite febricitante care s-au răcit cu totul după aceea, Petre Pandrea (Marcu-Balș) semna în *Gîndirea* lui Nichifor Crainic manifestul omului nou, *Crinul alb*. Era o spovedanie barbaro-mistico-spiritualistă, prin care semnatarii, cu un gest semeț de demisie din Rațiune, candidau și se proclamau singuri reușiți la situația de „Fii ai Soarelui". Barbaria cu perie de dinți, cu cravată și, chipurile, bărbierită năvălea astfel și în cultura noastră, după exemplul bine cunoscut al cîtorva mari și vechi culturi de la răsărit și de la apus.

A urmat o perioadă turbure, poate cea mai turbure în istoria tinerei noastre culturi, perioadă de exaltare a vieții instinctive și în același timp de înăbușire a ideilor limpezi. În cultură ca și în politică, domenii oricît conexe la linia depărtată a orizontului lor, au apărut an cu an „disperații", freneticii sau „tremuricii", cum le-am zis altădată.

E încă vie amintirea dezastrului politic, consecință directă a impunerii „disperării" ca principiu de guvernămînt, ca să trebuiască a o mai împrospăta. Suferim încă de pe urma transformării în oameni de stat a fiilor anonimi ai Soarelui. Dar cel puțin cultura ne-a fost mai apărată. După o polemică răsunătoare în jurul filosemitismului și pornografiei scriitori-

lor rezistenți (E. Lovinescu, T. Arghezi și Mihail Sadoveanu), **polemică falsă** în obiectivele ei mărturisite, care trebuiau să acopere obiectivele politice, și susținută cu inocență chiar de Iorga, victimă în curînd a nebunilor pe care îi creștea fără să știe pînă la teribilul paricid, factorii culturii române au rămas nezdruncinați.

Este drept că Petre Pandrea, retrăgîndu-se, după *Crinul alb*, din publicistica eseisto-literară s-a angajat cu energie împotriva obscurantismului intolerant, pe plan politic și, paralel, cu aceeași energie, în cariera de avocat penalist. Mergînd la Berlin pentru studii, se va înapoia, politicește, chiar marxist. Dar marxismul nu e starea supremă a Rațiunii în viața de stat? Și marxismul lui Pandrea nu era semnul demiterii din calitatea de coautor al *Crinului alb* și deci de „Fiu al Soarelui" ? Așa am crezut, dar se pare că am greșit.

Cartea sa cea mai recentă, *Pomul Vieții* (jurnal intim), ni-l arată cuprins din nou de patima aceea a răsucirilor spiritului, de care cîțiva ani l-am crezut lecuit. E o carte de 347 de înțelepciuni distribuite ca formă între eseu și maximă; e o recădere în adolescența spiritului, căreia după cum se știe, îi place să se dedea la grozăvii, la vorbe, la gesturi și atitudini, care fac uneori hazul oamenilor maturi. Are dreptate autorul, cînd scrie: „Papini a scris o carte despre *Un uomo finito*. Eu ar trebui să scriu o carte despre *Un om care începe*... N.B. Un om care începe mereu." Sînt mai numeroase, în *Pomul Vieții*, semnele reînceperii. Procesul culturii proprii, caracteristic la adolescență prin aspirația indistinctă la cultură, e reluat în chipul cel mai evident. Înțelepții Orientului, filozofii Eladei și cugetătorii Apusului, problemele științei, ale artei și literaturii, frămîntările conștiinței individuale în legătură cu destinul personal, cu societatea și cu statul, „onoarea modernă", „iubita din tinerețe", „servitorii", „necesitatea sublimului", „prietenie", „despre bunătate", „catafalcul lui Tănase la Ateneu", „ploșnița", „bombe și soare", „violul", „popă cu cinci fete", „pleașca", „bordel și epopee" etc., etc., totul se amestecă indescriptibil și curge gros dintr-o peniță, care totuși trebuie să aibă un vîrf.

Petre Pandrea are astfel o deprindere tinerească de a schimba deodată registrul de reflexie cu intenția poate de a-și năuci cititorii. Dar căror cititori se va fi adresînd el? Euforia numelor de autori antici, clasici, moderni și moderniști

ar putea însemna că ne aflăm în fața unui temut enciclopedist, dacă nu ni s-ar fi spus din vreme că a ști tot este a ignora tot. Titu Maiorescu vorbise, cu efectul cunoscut, despre „beția de cuvinte". Amendată de un alt critic, de G. Călinescu în sensul că unii autori își administrează, din acest tonic, doze profitabile lucrului lor, teoria lui Maiorescu, în parte, s-a perimat. Vremea noastră a cunoscut însă altă speță de intoxicație, căreia nu credem să i se descopere nici un beneficiu : e beția de cultură.

Despre acești toxicomani, identificabili mai ales în deli numelor proprii celebre, se poate zice că fenomenul *cultu* care este în primul rînd specializare și numai apoi ramific utilă către alte specialități, îi respinge fără apel posibil. trăiesc pentru și dintr-un fel de damf al spiritului în c înțelepții Orientului, filozofii Eladei și cugetătorii Apusul oamenii de știință și oamenii de litere, de la cei mai ve pînă la recentissimi, aleargă unii după alții, în care sau zigzag, ținîndu-și fiecare numele în mîini. Despre aceștia spune adesea în „societate" că sînt „foarte culți". Ar fi de ajuns să fie numai culți. Ei trezesc dorința, exprimată o dată de Valéry, de a scrie o carte fără nici un citat și sînt în fond frați buni cu oamenii aceia firavi care se îmbată, din gura pivniței, pe nări, numai din adieri.

Dar în sfîrșit, în Pandrea al *Pomului Vieții* recunoaștem mai cu seamă pe coautorul de acum aproape douăzeci de ani al *Crinului alb*. Zeii lui, de la noi, au rămas V. Pârvan, cu „drama metafizică", „drama cunoașterii" și Nae Ionescu, acesta cu experiența de „civilizat, care a încercat să se barbarizeze". Recunoaștem bine pe „Fiul Scarelui". Socrate, între foarte mulți alții, îl interesează fiindcă „adora soarele". Dacă adăugăm la acestea o egomanie ori de cîte ori își propune cîte o idee (care în mod normal rușinează subiectivismul și îl obligă să se îmbrace într-un stil de ștergere a barbarului *eu)* și exprimarea cam frustă, identificăm fără îndoială pe același „Fiu al Soarelui". Și nici nu e nevoie de atîta politism. Petre Pandrea însuși își declară apartenența la generația 1924—1944, care „s-a zbătut dramatic între autenticitate și anarhism", „splendida generație literară și politică" mînată de „dorința de neant, de rebeliune și de pasiunea politică". Tocmai cînd puteam crede că misticismul a fost eliminat de împrejurări și de cîțiva oameni tari dintre mobilele de acțiune și reflecție

ale tineretului, Pandrea recomandă iarăși „pasiunea Neantului". Mă rog, nimic de zis, la urma urmei. Dar să ne înțelegem : a spune pe de o parte că „dorința mea cea mai intimă, în ceea ce privește ierarhia socială, ar fi să ajung țăran într-un colhoz pe Bărăgan", iar de altă parte că simți solidar cu generația disperaților, cu autenticiștii și anarhiștii, lucrurile nu se mai țin de loc. Ori marxist, adică om al Rațiunii, ori barbar, adică „Fiu al Soarelui", al Orionului și al tuturor conjuncțiilor mistico-astrale.

COLABORAREA HOGAŞ — IBRĂILEANU

(Mică poveste istorico-literară)

Apariţia volumului *Pe Drumuri de Munte*, I (1944) a stîrnit reexaminarea operei lui Hogaş şi modificarea sensibilă a punctului de vedere iniţial. Scriitorul nu se mai înfăţişează aproape nimănui ca „sălbatic", ca „primitiv" sau „păgîn", în mod exclusiv; firea lui de citadin, de cărturar şi, mai bine zis, de intelectual şi literat a sărit să-i complice talentul şi imaginea sub care e văzut, pînă la a-l prezenta într-o nouă lumină, poate mai veridică. În adevăr, spre deosebire de critica veche (G. Ibrăileanu, E. Lovinescu etc.), care făcea din el un fel de ciclop trăitor în vremile moderne, criticii contemporani au mai observat în comportarea lui literară o natură de intelectual, identificabilă cu deosebire în mişcarea stilizării primitive, ceea ce mai mult depărtează decît apropie de primitivism, o natură cu alte cuvinte cam sterilă, mai mult beletristică şi în fond amatoristă.

Respectînd cronologia noului punct de vedere, *Introducerea* la primul volum (apărută în *Revista Fundaţiilor*, Nr. 4, aprilie, 1937 şi Nr. 3, martie, 1941) îi rezuma chipul de scriitor în felul acesta: „...profesorul creează aspectul particular al scriitorului. Calistrat Hogaş face literatură din contemplaţia naturii ca un intelectual; niciodată, în descrierile lui, nu-l putem pierde din vedere; spectacolul, care ne reţine atenţia, nu este numai al locurilor şi al oamenilor acelor locuri ce ne sînt prezentate, ci şi spectacolul persoanei, pe care o întovărăşim cu lectura noastră în excursiile sale, spectacolul autorului. El este totdeauna prezent în mijlocul celei mai impresionante furtuni, linişti, splendori, între oamenii primitivi ai muntelui, e prezent prin grandilocvenţă, prin aluzii literare, antice şi moderne, istorice şi geografice, prin asociaţii cărturăreşti, citate şi reminiscenţe de lectură, atît de prezent, încît scriitorul ne apare în primul rînd ca profesor «de partea literară», aşa cum suna unul dintre întîile sale ordine de numire. Iubitor al frumosului literaturizat, neurmărind să creeze, ci

scriind după anumite canoane ale frazei ca și ale compunerii, Hogaș e un beletrist și în felul lui un plăcut amator, un Odobescu fără erudiția felurită a acestuia, dar cu aceeași concepție și practică amatoristă a literaturii."

Impresii asemănătoare obține Tudor Vianu *(Arta Prozatorilor Români,* 1941): „Mare iubitor de drumuri îndelungi prin natura cea mai sălbatică, Hogaș aduce în peregrinările lui sufletul unui civilizat. Hogaș nu aparține naturii"; cît privește umorul său, „această veselie organică, temperamentală, nu este totuși deopotrivă cu a lui Creangă. În distanța care îi separă s-a introdus cultura... Hogaș este un Creangă trecut prin cultură", „este un clasicist, un academizant", care folosește de nenumărate ori „reminiscența clasică", iar procedeele lui literare „fac parte din recuzita aceluiași clasicism academizant", fiind „împrumutate în întregime poeticii clasice"; în sfîrșit, e un „autor savant".

Obrazul cam supt, de bibliotecar, deși scriitorul era fizicește foarte robust, se luminează totodată intuiției critice a lui G. Călinescu *(Istoria Literaturii Române,* 1941); Hogaș „e un diletant superior" și „întîi de toate e un profesor, deci un cărturar. Literatura lui e livrescă, fără a fi seacă, pedantă în chip surprinzător de proaspătă"; „paralizat de respect pentru clasici", „toate figurile din Poetică sînt puse la contribuție, dar mai ales va merge la elementul livresc"; opera i se hrănește din „cărturărism", din „erudiție", din „prea multă insistență în referință", iar „gluma miroase a catedră". De reținut, din G. Călinescu, sînt de asemenea rîndurile: „Comparațiile lui se răsucesc ca un sul baroc, de la roata cea mai lată pînă la inima minusculă din centru. Așa cum sînt acum, aceste isprăvi profesorale rămîn cu farmecul lor, dar cine poate ști cîți nori de marmoră berniniană se aflau în atelierul scriitorului ?"

Combinată cu aspectul profesoral și umanistic, intuiția barocului a fructificat: Șerban Cioculescu *(Un Clasicist Baroc: C. Hogaș, Revista Fundațiilor,* Nr. 11, noiembrie 1944), deși pornit mai mult să răstoarne decît să confirme noul punct de vedere, admite totuși că în Hogaș e un „retor" care „abuzează evident de reminiscențe cărturărești și de procedee ale vechilor canoane clasiciste", „literatura sa, într-o bună măsură, cum remarcă Vladimir Streinu (cum au remarcat și Vianu și Călinescu, *n.n.*) e o literatură de profesor", dar „tot atît de

limpede apare... vitalismul lui Hogaș, citadin neadaptabil, cu nostalgia potecilor neumblate și a măreților spectacole naturale, care-l îmbie cu o baie de privitivism, răcoritoare". În sfîrșit, referindu-se la concepția despre baroc a lui Eugenio d'Ors (clasic = intelectualist, baroc = vitalist), ajunge la concluzia : „Prin alianța unui temperament barochist cu o cultură clasicistă, Hogaș poate fi considerat un clasicist baroc". În fond, imaginea scriitorului propusă de ceilalți critici subsistă și în dezvoltările lui Șerban Cioculescu. Opera lui a fost așadar profitabil reexaminată.

Dar unele afirmații istorico-literare din *Introducerea* la primul volum și felul reeditării au fost în schimb mai puțin norocoase. Astfel, Mihail Sadoveanu *(Anii de Ucenicie,* 1945), încrezîndu-se mai cu temei în bogata sa memorie decît în datele bibliotecii, a putut scrie : „Cînd s-a hotărît tipărirea în volum la *Viața Românească* a cărții *Amintiri dintr-o Călătorie în Munții Neamțului* (titlul exact *Pe Drumuri de Munte„ n.n.),* tinerii din redacție, între care se afla și Mihail Sevastos„ l-au sfătuit pe «cuconu Calistrat» să lase în sama lor corectura, care e în general dificilă și totdeauna plictisitoare.

— Aș ! ce-mi vorbiți voi, măi băieți ? Cum aș putea face eu una ca asta ? Cum să las în sama altora asemenea lucrare ? Am să fac eu cu mîna mea corecturile și, dacă-ți găsi vreo greșeală, vă îngădui să mi-o bateți în frunte.

— Bine, cucoane Calistrat, au răspuns tinerii ; fă dumneata cum crezi că e mai bine.

— Așa am să fac și rămășagul îl țin.

Cît a făcut Hogaș corecturile, asudînd și cerînd perii după perii, am fost încredințat că-și cîștigă rămășagul. Dar cînd au fost coalele gata și le-am cercetat cu toții din curiozitate, înainte de a le trece la broșat, — dezastru ! Las'că rămăseseră erorile plate : «bolovan» în loc de «bolnav» și «bolnavii» pentru «bolovanii» ; «Mariția» pentru «Marțea» ; «pacul dopului» pentru «capul podului» ; dar apărură, nu se știe în ce chip, niște fantastice vocabule întrucîtva necuviincioase. Toate într-un număr așa de mare, încît nu era cu putință să se adauge o «erată» ; a trebuit distrusă ediția. Nu se poate descrie disperarea lui cuconu Calistrat. Era așa de prăpădit, încît numai Ibrăileanu l-a putut mîngîia, hotărînd retipărirea în condiții demne. S-au luat toate măsurile, ca să nu mai rămîie într-adevăr nici o eroare în text. Au puricat paginile

și ciocănitorile tinere, și cloncanii cei bătrîni. După ce iese ediția cea bună, se întîmplă incendiul de la *Viața Românească* — și întreg stocul, încă nedifuzat, e mistuit de flăcări."

E vorba, după cum se vede, de cele două ediții, din 1912 și 1914, care, din motive deosebite, n-au putut ajunge, cu numele autorului, pînă la marele public. Este adevărat. Nenorocul lui Hogaș se află expus pe larg, cu toate datele necesare, în *Introducerea* volumului I al ediției noastre. Rezultă însă din amintirile lui Mihail Sadoveanu că ediția din 1912, fiind corectată de autor „a trebuit distrusă" din cauza numeroaselor și inadmisibilelor greșeli de tipar, iar „ediția bună" din 1914, dacă a ieșit în condiții demne, s-ar datora îngrijirii redactorilor *Vieții Românești*. Adevărul este că Hogaș nu s-a amestecat în corectura primei ediții, cerînd să îngrijească însă personal și exclusiv de ediția a doua. Sadoveanu scapă din vedere în amintirile sale că, o dată cu ediția din 1912, s-a tipărit în aceeași imprimerie și teza de doctorat a lui Ibrăileanu, *Opera Literară a lui A. Vlahuță*, care de asemeni a trebuit să fie distrusă din cauza numeroaselor greșeli de tipar. Fiind adevărat că neatenția la corectură pentru opera lui Hogaș a fost a însuși autorului, cui i-ar reveni răspunderea pentru studiul lui Ibrăileanu? E sigur dar că o împrejurare comună și necunoscută încă, în nici un caz dorința lui Hogaș de a-și corecta singur volumul, a hotărît soarta primei ediții. Pe de altă parte, tot atît de sigură este supravegherea de către autor, și numai de el, a corecturilor pentru ediția „bună", cum îi spune Sadoveanu. Mai cu grijă de corecturi, nu-l făcuse pe Hogaș „dezastrul" tipografic al primei ediții, ci hotărîrea de a-și prezenta opera la Premiul Academic Adamachi, în vederea căruia ținea să-și treacă volumul din ortografia revistei ieșene în ortografia Academiei. Faptul e consemnat de altfel chiar într-o notă redacțională a *Vieții Românești*, la rubrica Miscellanea, din Nr. 5—6 pe mai-iunie, 1915 (v. *Introducerea* la ed. n. vol. I). Nota fiind din 1915, se înțelege că grija de corecturi a autorului privește ediția „bună" din 1914 și nu pe aceea din 1912, de care, cu oricîtă înduioșată prietenie, Hogaș nu poate fi făcut răspunzător. Dar în cele din urmă, chestiunea nici nu este de o însemnătate deosebită. Și dacă totuși am semnalat-o, este pentru că adevărul, mare sau mic, are același drept de a fi restabilit.

Mai interesantă pare să fie însă discuția colaborării Hogaș-Ibrăileanu și a nedumeririlor iscate de tipul reeditării. Astfel, privitor la cenzura impusă de G. Ibrăileanu textului inițial, cenzură foarte riguroasă, dacă este să ne luăm după *Prefața* postumă, în care autorul se plînge că severitatea criticului i-a redus opera de la „cinci volume formidabile" la „singurul și nevoiașul volum de față" (e vorba, firește, de *Pe Drumuri de Munte*, 1912), am afirmat ca încheiere că „în orice caz, chiar cu pasagiile tăiate, opera ar fi fost cu foarte puțin mai voluminoasă". Întemeiam această concluzie pe studiul amănunțit al manuscriselor de care mă servisem fără să se vadă, precum și pe cercetarea tot atît de amănunțită și tot nearătată a textelor succesive din revistele *Asachi*, *Arhiva* și *Viața Românească*. Lumea de la noi nu pare obișnuită cu munca de bibliotecă, dacă nu devine publică ; și se încrede numai în „aparatul științific" al unei ediții, ceea ce este semn de aspirație la maturitate, dar e și semn de cultură tînără. Ne mai întemeiam de asemeni concluzia pe cercetarea atentă a prefeței înseși : gluma cu cele „cinci volume formidabile", devenite de altfel peste cîteva rînduri (pentru ca intenția de haz să fie mai susținută) „o întreagă bibliotecă", e prezentată de autor cu evidente scopuri umoristice, ca partea serioasă a prefeței, iar afirmația că, scriind cum a scris, a vrut să reformeze „subiectiv" literatura călătoriilor, apucată pînă la el pe „drumul obiectiv, didactic și aproape geografic", capătă înfățișare de parte glumeață. Sub această complicație umoristică, e limpede însă că gluma, care nu trebuia luată în seamă altfel, e în cele „cinci volume formidabile" echivalînd apoi, după legea de respirație a pieptosului scriitor, cu o „întreagă bibliotecă", iar lucrul serios e în felul cum concepea el literatura călătoriilor. Dar editorul, care înțelesese să studieze variantele pentru sine, în vederea textului curat, și încercase o ediție „pe credit personal" dînd cititorilor numai concluziile acestui studiu, n-a fost crezut ; și nici prefața în chestiune n-a fost crezută mai mult în ceea ce îi constituia fondul, luîndu-i-se partea de glumă ca plîngere adevărată, iar partea serioasă ca glumă.

După amintirile lui Sadoveanu însă (amintiri destul de vagi, de îndată ce, împotriva arătărilor noastre, se poate înțelege că însemnările de călătorie au trei variante tipărite în cele trei reviste unde au apărut pe rînd. În fapt, jumătate

din ele, adică *În Munții Neamțului,* s-a tipărit numai în *Viața Românească* și apoi direct în volum. V. *Introducerea* la vol. I) opera lui Hogaș, așa cum o cunoaștem azi, e doar varianta rezultată din „epurația înțeleaptă", la care a supus-o Ibrăileanu. Nici Șerban Cioculescu, amator cunoscut al confruntării de texte, n-a crezut în totul pe editor. Mai științific poate i s-a părut să plece de la o convorbire telefonică cu Sadoveanu, martor redacțional al „dramei lui Hogaș"; pe această cale, i s-a „confirmat temeiul plîngerii scriitorului cenzurat de critic", primind totodată și îndemnul să compare textele succesive din *Asachi, Arhiva* și *Viața Românească.* Și criticul s-a conformat. (C. Hogaș: *Pe Drumuri de munte,* I, *Revista Fundațiilor,* Nr. 9 sep. 1944.) Trebuia să rezulte din această a doua muncă pe aceleași pagini că „proporțiile tăieturilor" impuse de Ibrăileanu sînt cele arătate în prefața postumă și că, pe de altă parte, amintirile lui Sadoveanu, cum însuși declarase într-o împrejurare noului editor „nu sufere dezmințire". Criticul este însă, după cum se știe, un cercetător obiectiv. Mai întîi ușor sugestionat de amintirile „martorului redacțional", pornește la cercetarea din nou a chestiunii; observă că Hogaș, încă de pe cînd nu i se aplica cenzura lui Ibrăileanu, adică în textele comune ale *Amintirilor dintr-o Călătorie* din *Asachi* și *Arhiva,* înlocuise singur unele barbarisme și neologisme („necesarele-trebuincioasele" „de ordinar-de obicei" „superioara-starețа"), totuși, surprinzător, „nicăieri nu se poate constata evoluția scriitorului către un lexic epurat de barbarisme și neologisme"; cît privește textele comune din cele două reviste, plus *Viața Românească,* pe care știm că Ibrăileanu le-a putut controla, Cioculescu ajunge la „încheierea că circa o treime... a fost sacrificată", că fie și cu această treime raportată ipotetic la opera întreagă (proză literară, conferințe, articole și versuri) „tot nu s-ar atinge proporția (tăieturilor, *n.n.)* indicată de Hogaș" și crezută de Sadoveanu, că „Hogaș a exagerat așadar enorm, plîngîndu-se că ar fi putut publica, după placul lui și necenzurat de Ibrăileanu, cinci volume", „așa cum se lăsaseră convinși de ieremiadele autorului colaboratorii de la *Viața Românească,* sau măcar Mihail Sadoveanu". Cu alte cuvinte, se confirmă în totul concluziile noastre din *Introducerea* la volumul I, fiind acum limpede că telefonul și amintirile, putînd provoca lungi studii suplimentare, nu aduc în cazul cel mai bun nici un adaos știin-

țific. (Procedarea lui Cioculescu a avut însă și un caracter deductiv. Căci nu numai telefonul lui Sadoveanu l-a pus pe drumul bibliotecii; prefața postumă cu „plîngerea" lui Hogaș, cu „ieremiadele" lui, a jucat de asemeni un rol hotărîtor. Dar, după cum s-a văzut, autorul nu se plîngea, ci glumea complicat: lectura prefeței, mai atentă, e pe deplin lămuritoare.)

Acum mai este o întrebare: cui se datoresc tăieturile, atîtea cîte sînt? Lui Ibrăileanu, lui Hogaș însuși, sau amînduror laolaltă? Noi admitem, pe baza manuscriselor studiate, că autorul se corecta uneori și singur; Sadoveanu crede încă în condeiul decisiv al lui Ibrăileanu, și Cioculescu de asemeni, primul servindu-se de memoria sa, al doilea de textele tipărite. Iată însă că aceste texte, în chiar citatele lui Șerban Cioculescu arată că Hogaș nu era un talent impetuos, că expresia lui în forma dintîi nu creștea de la sine ca un stufăriș, ce urma să fie tuns mai tîrziu de altcineva. În *Amintiri dintr-o Călătorie*, pasajul cu călugărița-Meduză (părul-șerpi, nasul-plisc, buzele „una la cer, alta la pămînt" și „două raghile de dinți") avea o formă foarte dezvoltată (cam 30 de rînduri de tipar) în *Asachi*, numai dezvoltată (fără cam 10 rînduri) în *Arhiva* și redusă la ceea ce se cunoaște din volum (cam cu încă 10 rînduri) în *Viața Românească*. Cum Ibrăileanu intervine numai în părțile republicate din *Arhiva* în *Viața Românească*, reducția din *Asachi* la *Arhiva*, cînd autorul nici nu cunoștea încă pe critic, este a lui Hogaș, cum observasem din manuscrise. Cu toate acestea, confirmarea concluziei că scriitorul manifestase și el dorința de a se exprima mai neaoș (ceea ce concordă cu orientarea lui prepoporanistă, v. *Introducerea* și conferințele adăugate la acest volum) și că el însuși își revedea critic scrierea (ceea ce se poate vedea din manuscrise) și coincide atît cu grija de „stil" evidentă în orice fel, cît și cu lungul proces de împlinire și maturizare scriitoricească, întrerupt de atîtea ori, v. *Introducerea)* nu e formulată. Fără să fie exclus sau să excludem acum sfatul, sugestia și nici intervenția directă a altcuiva, colaborarea Hogaș-Ibrăileanu, cum i s-a zis pe bază de tradiție orală și amintiri, rămîne așadar o poveste istorico-literară cam prea înflorită pentru critic și tot atît de prea severă pentru scriitor. După ce ediția noastră își va fi împlinit rostul ei de largă circulație, vom satisface poate cîndva

setea unora de „variante", chiar dacă vor fi, după cum noi le știm, nesemnificative pentru compunerea internă a scriitorului; vom lăsa atunci sacrul „aparat științific" să devină aparent și, susținînd vizibil concluziile vechi, să suplinească pentru toți creditul, neobținut de ediția, căreia, fără să fie simplă, i-am zis „simplicissimă".

Evident, n-am înțeles niciodată și nici nu vom înțelege vreodată patima piliturii nesemnificative a variantelor, studiul textelor părîndu-ni-se totdeauna util în stabilirea unui text curat și practicîndu-l. Această știință măruntă se satisface prin rezultate practice și clare, „gratuitatea" ei devenind curioasă. Sperăm că oricît de tînără ne-ar fi cultura, ea cuprinde totuși cîteva capete de oameni, care nu sînt anulate de extaz în fața „documentației", care nu documentează, în fața viciului erudiției, cu alte cuvinte. Știm bine că Șerban Cioculescu, în mod efectiv, contribuie la maturizarea culturii românești. De aceea, cu atît mai mult, n-am înțeles la el încercarea de a da o serie de variante, studiul său suplimentar confirmînd însă încheierile noastre; și n-am înțeles de loc dorința, cu miez de imputare, ca în ediția discutată să se fi ales dintre „fragmentele suprimate... numai acelea care înlesnesc într-un fel întregirea fizionomiei lui Hogaș", deoarece trăsăturile noi, pe care le descoperă el, sînt „tendința anticlericală", „verva savantă", „atitudinea laică", „oroarea constrîngerii monahice și nereverența religioasă", „mitul primitiv și cultul naturii", adică identitatea morală stabilită și în *Introducerea* volumului I.

Căror autori li se poate spune monodiști ? În vechime, cuvîntul monodie însemna un cîntec jalnic, un bocet — ca să-i arătăm mai bine speța, intonat de o singură voce. Această semnificație a fost trecută apoi asupra monoloagelor lirice, pe care le cuprindea tragedia antică. Mai mult, încă. S-a spus monodie oricărui monolog liric chiar dacă, cu timpul, accentele jalnice dispăruseră ; totuși denumirea i se păstrase numai pentru că era declamat de un singur personaj.

Cu înțelesul atît de cîntec lugubru cît și de monolog tragic, meditația lui Hamlet, cu sau fără craniul sărmanului Yorrick în mînă, ar putea fi considerată o monodie.

Regăsim același sens în poemul *Clopotele* de E. A. Poe. Poetul, după ce sună din clopotele de argint ale copilăriei, — de aur ale nubilității, — de aramă ale neliniștii mature, voind să sugereze și timbrul celor de fier, interpretate ca simbol al deznădăjdilor și al morții, le specifică „monodia" dangătului.

Cuvîntul mai este folosit de George Sand, cînd scrie prefața unei noi ediții, în 1844, la *Obermann* a lui Sénancour. George Sand desemnează cu acest cuvînt operele, în care „toate grandorile și toate suferințele omenești se mărturisesc și se destăinuesc ca pentru a se ușura, aruncîndu-se în afară de ele înșile, opere născute adesea în umbra odăii sau în tăcerea cîmpurilor și care au răsărit neobservate printre producțiile contemporane. Aceasta a fost, se știe, soarta lui *Obermann*." Lucrările literare de imaginație de felul lui *Obermann*, George Sand le numește „monodii misterioase și severe". După conținutul operei lui Sénancour, autcarea se vede a fi dat cuvîntului un înțeles care împăca, atît pe acela de bocet, cît și pe celalt de cîntec de unul singur.

Prin autori monodiști noi vom înțelege, întemeindu-ne numai pe sensul etimologic, pe autorii care au rămas cu-

noscuți datorită unei singure opere. Cu alte cuvinte, indiferent de calitatea sentimentală a operei, precum indiferent și de faptul dacă un autor a mai scris și altceva, desemnînd cuvîntului monodie semnificația strict etimologică, desemnînd cu el pe scriitorii deveniți celebri sau rămași necunoscuți, dar care au izbutit, atît unii, cît și alții, un singur poem, o singură nuvelă, un singur roman, sau o singură piesă de teatru.

Astfel fiind, cui nu-i vine în minte faimosul sonet, care a făcut deliciul sensibilităților romantice, al lui Arvers? Alexis-Félix Arvers, autor de lucrări dramatice în colaborare cu alții, dintre care mai cu nume este numai Scribe, e și autorul unui volum de poezii intitulat *Mes Heures Perdues* (1833). Nici teatrul, nici volumul de versuri nu i-au adus, după cum se știe, celebritatea. Norocul faimei i-a venit de la sonetul, de la publicarea căruia trecînd atîta timp a devenit din nou aproape proaspăt. Îl reproducem aci pentru ca oricine să poată verifica asupra sa această impresie de noutate a lucrului uitat:

Mon âme a son secret, ma vie a son mystère,
Un amour éternel en un moment conçu,
Le mal est sans espoir, aussi j'ai dû le taire,
Et celle qui l'a fait n'en a jamais rien su.

Hélas ! j'aurai passé près d'elle inaperçu
Toujours a ses côtés et pourtant solitaire
Et j'aurai jusqu'au bout fait mon temps sur la terre,
N'osant rient demander et n'ayant rien reçu.

Pour elle, quoique Dieu l'ai faite douce et tendre,
Elle ira son chemin distraite, sans entendre
Le murmure d'amour élevé sur ses pas.

A l'austère devoir pieusement fidèle
Elle dira, lisant ces vers tout remplis d'elle,
„Quelle est donc cette femme", et ne comprendra pas.

Ce anume se mai poate spune astăzi despre frumusețea acestui sonet? Este desigur încă frumos, dar nu de acea frumusețe, pe care i-o împrumuta epoca romantică. Atunci

toată lumea concepea erotismul ca o frămîntare lăuntrică, ce nu îndrăznea să se mărturisească cui în drept.

De la Werther și pînă la Dominique, personajele romantice, ca justă expresie a stării de spirit istorice, manifestau în aventurile amoroase o sfială de sentimentul ce-i turbura, pentru ca în cele din urmă singurul act exterior prin care să se trădeze, în afară de declarațiile retorice și interminabile, să fie o sărutare. Astăzi erotismul a părăsit asemenea ezitări și nici unui contemporan al nostru, după cum de asemeni nici unui erou literar, o simplă sărutare nu-i mai complică conștiința cu drama sinuciderii, ca lui Werther, sau cu hotărîrea de a fugi sub puterea remușcării, ca lui Dominique.

Se înțelege dar că frumusețea sonetului lui Arvers, prin lipsa de ecou în sensibilitățile contemporane, a scăzut; dar nu este mai puțin adevărat că, din urmarea versurilor oarecum armonioasă și din sfiala exprimată, se ridică o anumită boare de frumusețe, care urmărește încă pe cititor. Dar niciodată noi nu vom mai putea să reflectăm toată apusa strălucire a acestui poem fiind cu totul străini de atmosfera, care în parte l-a și creat. Din acest punct de vedere sonetul lui Arvers amintește poezia lui Gérard de Nerval *Une Allée du Luxembourg:*

Elle a passé, la jeune fille,
Vive et preste comme un oiseau :
A la main une fleur qui brille,
A la bouche un refrain nouveau.

C'est peut-être la seule au monde
Dont le coeur au mien répondrait ;
Qui venant dans ma nuit profonde
D'un seul regard l'éclairerait !...

Mais non, — ma jeunesse est finie...
Adieu, doux rayon qui m'a luit, —
Parfum, jeune fille, harmonie...
Le bonheur passait — il a fui !

Atît la Arvers, cît și la Gérard de Nerval, este aceeași trecere pe lîngă o fericire personală care ar fi putut să existe, aceeași neîndrăzneală de a o face să existe și, pînă la un punct, aceeași delicatețe a exprimării.

Dacă nu luăm în seamă o infimă deosebire de simțire, sonetul lui Arvers mai amintește și *A une Passante* de Baudelaire. Numai că, desigur, versul ultim al lui Baudelaire,

O, toi que j'eusse aimée, o, toi qui la savais !

arată o altă situare sentimentală a poetului față de aceea căreia îi este adresat poemul, iar cuprinsul de motive lirice, fiind cu mult mai aproape de *Une Allée du Luxembourg*. Altfel, atmosfera romantică rămîne aceeași și la Baudelaire, *A une Passante* fiind o bucată aproape singulară, prin sentimentalism, în producția poetului de o atît de arzătoare senzualitate mohorîtă. Oricum ar fi, ceea ce ne interesează acum este faptul că sonetul lui Arvers poate fi considerat ca o monodie, în înțelesul că această singură poemă a creat autorului întreaga faimă.

Din acest punct de vedere și întrucît privește literatura noastră, Vasile Cîrlova este pentru noi un poet monodist. Cîrlova a ajuns pînă azi, din generație în generație, datorită elegiei *Ruinurile Tîrgoviștei*. Față de tot ceea ce se scrisese înainte ca poezie lirică, elegia lui Cîrlova aduce puternice accente lirice, ridică meditația spiritului, stîrnită de ruini istorice, pînă la înălțimea de la care îi apare destinul însuși al omenirii, destin făcut din zădărnicie și piericiune. După cum suspina poetul lîngă surpăturile cetății :

Voi încă în ființă drept pildă ne slujiți,
Cum cele mai slăvite și cu temei de fier
A omenirii fapte din fața lumii pier ;
Cum toate se răpune ca urma îndărăt
Pe aripele vremii de nu se mai arăt.

Sau :

Și de vederea voastră ce-a tristă insuflat
A noastră neagră soartă descopăr neîncetat.
Mă văz lîngă mormîntul al slavei strămoșești
Și simț o tînguire de lucruri omenești.

Pe alocurea răsună chiar glasul jalnic al monodiilor antice :

Ce vai a mai rămas,
Cînd cea mai tare slavă ca umbra a trecut,
Cînd duhul cel mai slobod cu dînsa a căzut !

Din figuri poetice, cum sînt ștergerea faptelor omenești „ca urma îndărăt", „aripele vremii" și inconsistența umbrei, precum și din tonul general de un răsunet cu totul preeminescian, putem vedea ce mare poet era sortit să devină Vasile Cîrlova, dacă moartea nu l-ar fi surprins după ce compusese numai cîteva poezii. Așa încît *Ruinurile Tîrgoviștei* fiind singura operă care l-a recomandat posterității, Cîrlova ar putea trece și el drept un autor constrîns de moartea prematură să fie monodist.

Un alt poet care, avînd o operă destul de bogată, n-a străbătut totuși pînă la noi decît cu o singură compunere este Al. Depărățeanu. El este autorul culegerii *Doruri și Amoruri* (1860—1861), volum aproape ilizibil azi din cauza limbii, în care a fost conceput. Depărățeanu fusese coleg cu Odobescu la Paris, făcînd parte din aceeași asociație Junimea Română și luptînd deci pentru idealuri comune. În timp însă ce Odobescu, din străinătate, venea cu o mare dragoste pentru limba cu adevărat românească, pe care el o împrospăta cărturărește din textele cronicilor și din vorbirea populară, Depărățeanu aducea cu el apucătura, care era a epocii și nu numai a lui singur, de a împestrița limba românească cu cuvinte franțuzești. Din această cauză versurile lui se înfățișează astăzi într-un mod aproape respingător, ca și versurile lui Heliade Rădulescu după ce și le italienizase.

Pe lîngă aceasta, poetul *Dorurilor și Amorurilor* mai aducea cu sine sonorități exotice împrumutate cu deosebire Spaniei, care este, după cum se știe, țara cu nume de localități și de eroi nu spuse, ci sunate cu trompeta. Slăbiciunea pentru versurile compuse din sonorități toponimice și onomastice spaniole i-a creat o relativă popularitate printre poeții noștri simboliști. Tot printre simboliști, el a mai fost cunoscut prin poezia intitulată *Un... și O...*, pe care o redăm în întregime spre amuzarea cititorului :

Damicela de caro
Zice-n lume c-am fost un...
Are drept... ca un nebun
N-o vedeam că este o...

Îi făceam versuri cadou
Ca tot ăla ce e un...
În loc să-i fi dat tutun
Vin și mere ca la o...

Îi cîntam sol, la și do
Din guitara mea ca un...
Nu luam un fluier bun
Și s-o fluier ca pe o...

Sentimental Romeo
O iubeam d-amor ca un...
Cînd colo, cu toți îmi spun,
Julietta era o...

Pe de altă parte, printre poeții noștri tradiționaliști, Depărățeanu își cucerise un locșor de stimă prin bucata intitulată *Mama*. E cunoscuta poezie coppéistă în care o mamă împarte tot ce are ca hrană copiilor ei, care, întrebînd-o ce-i mai rămîne, primesc răspunsul : „— Voi".

Dar atît pentru simboliști, cît și pentru tradiționaliști, Depărățeanu rămăsese și este încă pînă astăzi cunoscut ca poetul *Vieții la Țară*. Ceea ce interesează îndeosebi în această poezie și ceea ce oarecum cucerește încă este o ritmică vioaie, o știință prozodică relativ perfectă și ca să zicem așa precoșbuciană. Strofele au cîte opt versuri de măsuri diferite și anume : primul avînd opt silabe, al doilea patru, al treilea șapte, al patrulea iarăși opt, al cincilea iarăși patru, și în sfîrșit al șaselea iarăși șapte. Aceeași combinație de măsuri în cuprinsul aceleiași strofe, poetul a mai întrebuințat-o și în alte compuneri cum sînt *Lila* și *Calul*. În cea de-a doua, găsim strofe din care se va putea vedea aplecarea poetului către versurile sonore. *Calul* e o poezie în care se trec în revistă toți caii de oarecare celebritate ; se pomenește astfel de Bucefal, de calul-consul al lui Caligula, de Rozinanta, de calul alb al lui Napoleon, de calul-boier al lui Mavrogheni etc. Dar în special gargara de cuvinte, atît de scumpă poetului, nicăieri nu este mai evidentă ca în următoarele strofe :

Dar în Mediul Ev cînd bele
Damoazele

Iubeau pagi și scutieri
Ș-ăi heralzi striga-n turnele
„Dați la bele
Loc și-onoare cavaleri !"

Pe San Jak de Compostela
Timpu acela
Nu văzu triumfător
Pe Rabieca imortalul,
Ce fu calul
Lui Cid el Campeador ?

Cititorii, avînd acum asemenea ritmuri în auz, își amintesc poate mai bine de *Viața la Țară*. Motivul dominant este idila cîmpenească. Un amestec haotic de motive secundare face ca printre elfi și silfide să apară Camila lui Virgil și să treacă, se înțelege, și Teocrit ; nu lipsește nici filozoful pozitivist care umple cîteva strofe cu amărăciunea sa. Dar peste tot stăpînește idilismul nemăsurat, ca și cîmpurile care-l inspiră, și cîteodată de o frăgezime pe care o redau mai ales strofele :

Spicul blond cu paie de aur,
Scump tezaur
Pentru mari și pentru mici,
Undulează-n mii de valuri
Între maluri
De sulfină și d-aglici
. . . . . .
. . . . . .
Pentru asta voi să mor,
Ca un fluture pe floare,
Beat de soare
De parfum și de amor !

Moară tonții în palate
Îmbrăcate
Cu covoare d-Ispahan
Ei, ce chem pietrele triste
Ametiste
Și părinte — pe tiran
. . . . . .

Mie daţi-mi valea verde
Unde pierde
Omul negrele gîndiri ;
Unde-ţi uiţi de infamia
Şi sclavia
Auritelor zidiri !

Încît Depărăţeanu, deşi autor al unei culegeri de versuri foarte cuprinzătoare, poate fi privit ca poet monodist, deoarece *Viaţa la Ţară,* cu ritmica ei combinată, cu tonul alegru şi pe alocurea de o reală frăgezime, este titlul lui de glorie cel mai însemnat. Căci altfel, autor monodist cu adevărat, noi nu avem decît pe Alexandru Davilla cu *Vlaicu Vodă.* Şi încă, îl avem şi pe el cîtă vreme nu se va putea dovedi că piesa, care i-a creat faima, n-a fost scrisă de Odobescu.

Cu înţelesul însă pe care cuvîntul monodic i-l dă George Sand în împrejurarea amintită, ca operă „născută în umbră", nebănuită de nimeni că ar fi putut să se producă, literatura noastră nu cunoaşte decît romanul lui G. Ibrăileanu, *Adela.* Un om întîrziat printre noi din epoca romantică, un suflet stingher, care şi-a ascuns toate emoţiile personale pînă la punctul că nimeni n-ar fi putut să-şi închipuie că tăinuieşte chiar o dramă sentimentală, un om închis în sine aşa cum erau toţi romanticii a compus acest roman. Sfiala de erotism se leagă de la sine de aceea cuprinsă atît în sonetul lui Arvers, cît şi în *Dominique* al lui Fromentin.

Gîndul nostru însă nu este să arătăm pe toţi scriitorii care-şi datoresc reputaţia unei monodii în adevăratul înţeles al cuvîntului sau care au fost constrînşi, printr-o împrejurare ori alta, să treacă drept autori monodişti. Cercetată mai în amănunt literatura noastră ar vădi un număr surprinzător de mare de scriitori de felul acesta, deoarece în cele din urmă spiritul critic schematizează întotdeauna pe scriitori, fiind dispus, pentru uşurinţa proprie, să lege numele mai tuturor de cîte o singură operă. Nu. Nu gîndul unui recensămînt al monodiilor româneşti ne-a sugerat acest articol.

Am dorit să arătăm că printre scriitorii noştri contemporani se găsesc unii care fără o activitate ilustră au izbutit o singură poezie sau povestire de valoare cu totul antologică. Nu este vorba, se înţelege, de acei scriitori contemporani, care au o reputaţie bine stabilită, precum nici de scriitorii zişi de mîna a doua.

Ca un omagiu adus activității literare, oricît de neînsemnată ar fi ea, adică activității spiritului, prin care un om se înalță pînă la dezinteresarea personală, noi intenționam să relevăm două-trei nume de scriitori care, fără nici un ecou în opinia publică, precum nici în opinia literaților, au scris mici compuneri demne de oarecare atenție admirativă. Acesta ne-a fost gîndul dîntîi și numai datorită asociațiunilor aproape automate în jurul ideii de autori monodiști am fost siliți la înconjurul de pînă acum al chestiunii.

Din rîndul scriitorilor contemporani, aproape fără nici o circulație literară, memoria noastră reține un nume care acum cincisprezece ani semna în *Viața Românească* o foarte interesantă povestire. Este vorba de Titus Hotnog, autorul *Vrăbioiului Alb (Viața Românească,* octombrie, noiembrie, Nr. 10 și 11, 1923). Hotnog a mai publicat și alte povestiri în aceeași revistă, dintre care menționăm pe *Dimitri Ivanovici* și *Trombonul Misterios.* N-am uitat nici acum vorbirea lui Dimitri Ivanovici, gospodarul de lîngă Chișinău, care își fermeca oaspeții în special cu darul ospitalității, după cum ne asigura autorul, cu darul vorbei frumoase, cum credem noi. Căci știa să spună despre strugurii străvezii „poamă plăvaie", vorbea despre „floarea de răuruscă" și putea exprima „mirozna de verdeață dulce", spunînd drumului principal al satului, de asemenea pitoresc, „șleaul cel mare". Dar Hotnog a rămas pentru noi ca autor al povestirii *Vrăbioiul Alb,* care, pînă la recitire, ne îmbătase aducerea-aminte ca un grăunte ascuns de tămîie. Ca să se vadă felul scrierii lui Hotnog vom cita mai întîi o pagină de la începutul narațiunii.

„Sigur este totuși că în orașul nostru, într-o dimineață tîrzie de toamnă, s-a ivit un vrăbioi alb. De unde a răsărit acest vrăbioi antiștiințific, e greu de aflat. Vrabia e pasăre prea banală și prea cunoscută. Cine se interesează în mod sincer și serios de vrăbii, de oameni săraci, de poeziile din gazete și de picturile reclame? Ca să se fi născut dintr-un ou rău conceput ori dintr-o viță aleasă de vrăbii albe, la care se vor fi închinat vreodată popoare idolatre? Să se fi născut el între hotarele destul de largi ale orașului nostru. ori să fi venit de undeva de departe?

Nu ar fi mirare ca acest vrăbioi într-un singur exemplar să-și fi schimbat dintr-o pricină oarecare culoarea lui sură vrăbiască. Multe animale se decolorează pînă la alb, fie de

bătrînețe, fie de boală, fie chiar de plăcere (cum e cameleonul și unele gîze și viermi cu nume pocite latinești sau grecești, a căror ortografie e imposibil de reprodus din memorie). Se prea poate ca acest modest vrăbioi să-și fi făcut apariția mai demult și să nu-l fi băgat nimeni în seamă. Soarta l-a pus pe creanga unui copac dintr-o țară locuită de oameni puțin sensibili."

Sau :

„Orașul are străzi foarte mari, adică lungi și foarte largi. Mergînd pe ele ai impresia că locuitorii acestui oraș sînt veniți din India și că au păstrat în memorie proporțiile străzilor frecventate de elefanți și de cămile. Strada din mijlocul orașului e chiar din cale-afară de mare. Pe la mijlocul acestei străzi este o piațetă în mijlocul căreia se ridică soclul de granit al unei statui uriașe. Statuia astăzi nu mai este. Ai crede că, fiind așezată prea sus, a fost luată de vînt, ori că s-a urcat la ceruri. De fapt ea s-a coborît într-un beci național, într-un soi de infern (așa înalță și coboară soarta și pe oameni și statuile lor !).

Țăranii trec pe lîngă acest pietroi geometric ca felahii pe lîngă Sfinx ; iar burghezimea orașului trece suspinînd ca beduinii pe lîngă Aerolitul de la Mecca. Odinioară se înălța chipul uriaș al unui om mediocru, din care numai ciubotele erau partea cea mai vizibilă ; restul se pierdea în nouri. Și azi se mai pot citi pe soclu inscripții ca : «Patria recunoscătoare, 1824—1852» sau «O națiune care piere n-are dreptul să trăiască» și altele de felul acesta săpate cu litere atît de frumoase și înflorite, încît nimeni nu le observă, nimeni nu le citește. Acest împărat modern văzut de sculptor la microscop, ori în visurile copilăriei, era atît de străin pentru locuitorii satelor, încît mulți îl luau drept Irod-împărat sau vreunul din acei verzi, roșii și mătăuzi-împărați ai basmelor populare."

Orașul, după cît cititorul poate să recunoască, este desigur Chișinăul. În capitala Basarabiei, Hotnog imaginează pe un anume Fritz Mayer, „comptabil la o bancă din oraș", om ciudat care calculează mintal cifre enorme, pe care le vede luminoase, și care, ca o încununare a ciudățeniei matematice, mai predă și gramatica pe degete, cabalistic, după un sistem propriu.

Acest Fritz Mayer zărește într-o zi vrăbioiul cel alb lîngă statuie. Trecătorii se adună în jurul său. Alături, după ce grupul sporise, doi băieți se iau la bătaie; lumea se adună din ce în ce mai multă, preocupată cu deosebire de harța băieților, decît de vrăbioiul-fenomen; sergentul de stradă intervine, iar vrăbioiul zboară. Fritz Mayer va fi de acum obsedat, el — om ciudat —, de vrăbioiul alb, adică de-o ciudățenie a naturii.

„Vrăbioiul alb luase loc atît de însemnat în viața lui sufletească, încît cifrele îi apăreau acum în minte ca o infinitate de mișcări variate ale aceleiași păsărele rare."

Obsesia crescînd, Fritz Mayer anunță în gazetele locale: „În orașul nostru este o vrabie albă. Cine o va prinde și va aduce-o subsemnatului va primi drept recompensă o sută de lei. Fritz Mayer, comptabil, strada Cometei, 5." Urmează mobilizarea tuturor haimanalelor orașului precum și a școlarilor. În școli nu mai există posibilitate liniștită de învățătură. Căci elevii întreabă pe profesor, indiferent de obiectul de studiu al acestora, dacă este cu putință să existe un vrăbioi alb. Iar profesorii întîrzie de la ore în cancelarie, discutînd aprins aceeași controversă.

Obsesia contabilului cuprinde încetul cu încetul toată viața orașului, prefectul de poliție se interesează de chestiune îndeosebi. Iar comunitatea israelită, ca să facă plăcerea prefectului, antisemit notoriu, care ar fi putut să fie astfel îmblînzit, oferă o mie de lei aceluia care va prinde vrăbioiul alb. Dar soția generalului comandant al garnizoanei dorește de asemeni să fie stăpîna unei așa rarități păsărești. Prefectul de poliție, auzind aceasta, renunță la eventualul vrăbioi în favoarea doamnei general. Cum însă evreii aveau legături mai directe, și deci nevoi mai mari, cu prefectul, vorbesc prin bogătașii lor Moritz Cogan și Iţhoc Sainberg cu misiții Smeril și Con. Aceștia merg la farmacistul Vais și aranjează o decolorare a două vrăbii: una o va primi prefectul Poliției într-o cușculiță de argint, iar alta generăleasa. Și fiindcă fiecare cetățean dorea acum cîte o vrabie albă, misiții dimpreună cu farmacistul pun bazele unei întreprinderi, care ajunge să vîndă vrabia albă la prețuri cu totul derizorii.

În acest timp, Fritz Mayer, neștiind încă nimic despre goana după vrăbioiul alb a întregului oraș, ca om retras ce

era, „aştepta încrezător pe acel care avea să-i aducă comoara aprinsei lui dorinţi. O dată Fritz Mayer adormi ca de obicei cu gîndul la vrăbioiul alb. Visă cum înmulţea două numere de cîte şapte cifre fiecare. Deodată, ca porumbelul sfînt de la botezul lui Isus, veni în zbor un vrăbioi alb, întocmai ca cel pe care-l văzuse lîngă statuie. Vrăbioiul se aşeză la un colţ al mesei şi se uita cu dragoste spre Fritz Mayer, întinzînd cioculeţul lui de fildeş. Fritz Mayer lăsă calculul ca să admire păsărica. După cîteva minute, vrăbioiul începu să ţupăie vesel, apropiindu-se de foaia de hîrtie pe care erau scrise cele două numere de cîte şapte cifre. Aici, cum se întîmplă de obicei în visuri, avu loc o minune : vrăbioiul se opri deasupra numerilor şi începu să înghită, ca pe nişte boabe de mei, toate cele patruzprezece cifre în ordinea în care erau scrise ; iar după o scurtă pauză, întocmai ca un vierme-de-mătase, scoase din cioc şi înşiră pe hîrtie, într-un rînd drept, un singur număr lung. Fritz Mayer citi : era tocmai produsul celor două numere înghiţite. Lacrimi de fericire îi umeziră ochii şi se trezi... În nopţile următoare, vrăbioiul alb apăru regulat în vis lui Fritz Mayer în cele mai fantastice situaţii."

Aflînd întîmplător că vrăbioiul alb nu este un exemplar unic, ci face parte dintr-o serie întreagă, aducîndu-i-se la cunoştinţă şi întreprinderea deschisă de misiţi cu farmacistul Vais pentru procurarea de vrăbii albe amatorilor, Fritz Mayer cunoaşte cumplite zguduiri sufleteşti. De ce însă autorul povestirii ascunde drama propriu-zisă sub reflecţiuni în legătură cu exemplarele unice pe care natura le creează cînd şi cînd, pentru care Fritz Mayer manifesta o înclinare deosebită, aceasta nu ne-am putut-o lămuri.

La recitire, suferinţa contabilului, din pricina batjocurii pasiunii lui enorme pentru vrăbioiul alb, apare ca neîndestulător de adîncită pentru ca să avem sentimentul că ne găsim în faţa unei opere de artă incontestabile. Cu toate acestea, imaginaţia autorului a scos la iveală în cursul naraţiunii împrejurări şi momente fie de umor reţinut, fie de analiză psihologică, cu totul interesante ; şi mai ales invenţiunea sa, chiar nedesăvîrşită cum credem azi că este în realizare, are un farmec deosebit şi o originalitate ce nu poate fi uitată. Ea aminteşte desigur *Le Perroquet Vert* al Principesei Marta

Bibescu, dar în special ingenuitatea de simțire a lui Fritz Mayer în legătură cu vrăbioiul alb trezește amintirea unei povestiri din Flaubert, intitulată *Un Coeur Simple*. La Flaubert e vorba despre o fată de servici, Félicité, care își leagă viața de un papagal, în așa măsură, că în momentul morții pasărea îi apare deasupra patului ca duhul sfînt, cum apare și vrăbioiul alb în visurile lui Fritz Mayer.

Vrăbioiul Alb este monodia lui Titus Hotnog, care va face ca numele său să nu dispară cu totul din mintea iubitorilor de literatură, deși el a mai scris și alte povestiri, pe care le-a strîns într-un volum *Vrăbioiul Alb* (...și alte păsări, nuvele, schițe și documente omenești, Iași, 1936), precum și două broșuri, una *Bezerenbam* din cronica persană a lui Fazel-Ullah-Raschid (studiu istorico-filologic, Iași, 1919), iar alta *Cîteva nume topice românești de origine cumană* (Iași, 1934).

Ca și Titus Hotnog, un publicist cunoscut mai mult din profesiunea lui de gazetar, Constantin Băleanu, care pînă acum nu și-a strîns în volum compunerile literare, ne-a dat prilejul să-i reținem numele în legătură cu o nuveletă intitulată: *Întîmplarea lui Gogu Sufletel* și publicată tot în *Viața Românească* (1932). Povestirea lui Băleanu este mai simplă decît a lui Hotnog, dar de aceeași valoare. Un om sărman găsește, zăcînd undeva, un cal; fiind cuprins de milă, îngrijește calul din puținul său, îl transportă în ogradă și încetul cu încetul îi redă viață. Calul se întremează pe zi ce trece pînă la a se mișca cu oarecare vioiciune. În cele din urmă, întremat cu totul, calul, care suscitase în sufletul lui Gogu Sufletel o mare dragoste, pune coada pe spinare și fuge la vechiul stăpîn, lăsînd pe Sufletel în cea mai cumplită deznădejde. Întîmplarea lui Gogu Sufletel, după cît se vede, e desigur cu mult mai simplă decît întîmplarea lui Fritz Mayer al lui Hotnog, dar Constantin Băleanu în analiza sufletească, precum și în invențiune, are același merit.

Iar acum, ca să sfîrșim cu ceea ce trebuia să începem, vom comunica cititorului că întocmai precum Hotnog și Băleanu sînt autorii unor monodii în proză, Lazăr Iliescu este autorul unei monodii în versuri. El, se înțelege, a mai scris și alte versuri în afară de cele pe care le vom aminti noi; a tradus din poeții francezi, cu deosebire din Baudelaire, din a cărui producție a tipărit de curînd chiar un volum întreg.

Cu toate acestea, micul titlu poetic al lui Lazăr Iliescu rămîne *Convoi Funebru*, publicat în *Viața Românească* (Nr. 6, 1922).

Neputînd-o cita în întregime, vom reda poezia lui Lazăr Iliescu (numai cîteva strofe de la început) în proză, bizuindu-ne pe vorba lui Goethe din *Adevăr și Poezie*, că o operă în versuri, dacă în adevăr cuprinde frumuseți poetice, răpindu-i-se ritmul și rima nu pierde nimic. Se înțelege însă că Goethe, spunînd aceasta, avea în vedere înzestrarea specială a celui care transformă în proză poezia. Cum condeiului nostru îi lipsește puterea, care s-ar cere într-o astfel de împrejurare, cititorul va înțelege că versurile lui Lazăr Iliescu sînt de o frumusețe pe care fraza noastră nici nu încearcă s-o redea.

Așadar, poetul vede, într-o toamnă cețoasă, „pe strada plină de noroi un convoi funerar ; caii erau bătrîni, mulțimea — istovită, iar atmosfera încărcată de cîntecele de jale". Poetul descrie în amănunt procesiunea :

Doi ciocli duc coliva veche,
În față un paracliser,
Cu ochii îndreptați spre cer,
Cu pălăria verde pe-o ureche,
De-abia mai ține-n mîinile osoase
Prăjina unei cîrpe unsuroase
Cu chipul sfîntului Andrei.

Cîteva scene specifice împrejurării, cum este un copilaș care pentru „doi-trei gologani" duce pe umăr cu greutate „crucea de lemn", întregesc tabloul. Și poezia urmează :

Pe strada plină de noroi,
Pe strada veche, desfundată,
Convoiul merge încet, greoi...
Dar,
Pe lîngă zid, grăbită trece
O fată... ochi adînci de foc...

O clipă s-a oprirt în loc,
Privind la lumea ce petrece
Pe mort.
Și cum e-atît noroi,
Și-a ridicat puțin rochița,
Încît se văd ciorapii amîndoi...

Și-atunci,
Același dor
A străbătut cuceritor
Întreaga tristă adunare.

Femeile privesc geloase,
A amuțit întregul cor,
Și multe fețe cuvioase
Și-ntorc privirea poftitoare
În urma ei...

Iar pe prăjină, sus, se-ntoarce
Și chipul sfîntului Andrei.

Cititorul a observat, de bună seamă, că Lazăr Iliescu nu exprimă în poezia aceasta atît un moment liric, cît unul pictural și dramatic. El se va fi interesat, evident, de tabloul însuși, ca spațiu ce ocupă, precum și de mișcarea grupului înfățișat de autor. Căci semnificația poetică stă tocmai în mișcarea, pe care o repetă însuși sfîntul Andrei de pe prăjină, mișcare contrară celei firești la o înmormîntare. Și lirismul nu este îndepărtat numai de picturalitatea împrejurării și de dramatismul grupului, cît mai ales de intenționea satirică a autorului. Totuși, Lazăr Iliescu n-a izbutit mai puțin să scrie un poem, pe care, în ceea ce ne privește, noi l-am reținut de acum aproape douăzeci de ani, deși expresia, la dreptul vorbind, se arată cîteodată stîngace și chiar destul de sărăcuță

Pe acești trei autori contemporani, Lazăr Iliescu, Constantin Băleanu și Titus Hotnog, de care ne-am amintit a-i fi citit cîndva în paginile *Vieții Românești,* am dorit noi să-i înfățișăm cititorilor ca pe niște monodiști contemporani necunoscuți. Iar la lumina exemplului lor, doream de asemenea să sugerăm cuiva îndemnul de a cerceta întreaga noastră literatură, și mai ales pe aceea rămasă prin revistele de totdeauna, neadunată în volume, unde fără îndoială că vor fi mai existînd și alte asemenea monodii. Că autorii monodiști au dreptul la o astfel de punere în lumină este incontestabil, deoarece majoritatea scriitorilor au destinul de a rămîne pentru urmași legați de cîte o singură operă. În ceea ce privește pe poeți în special, ei sînt studiați totdeauna în așa

chip, încît se caută a li se izola timbrul caracteristic, cu alte cuvinte monodia lor intimă, prin care ne cuceresc.

De aceea, credem noi, o cercetare amănunțită a literaturii noastre ar fi cu totul îndreptățită, dacă ar năzui să descopere pe scriitorii fără circulație literară, dar autori ai cîte unei reușite întîmplătoare. Titus Hotnog, Constantin Băleanu și Lazăr Iliescu, fiecare cu mica lui operă amintită de noi mai sus, îndeamnă și asigură în același timp munca eventualului cercetător.

I

Vocabularul critic este supus, ca limba însăși, acelorași mișcări de istovire și de împrospătare : avînd vîrste proprii corespunzătoare vîrstelor vieții, e copilăros, nou și plăcut, e matur, puternic și stăpînit, e bătrîn, pietrificat și neputincios. Dacă, în cadrul procesului limbii care îl cuprinde, un grup de termeni critici și-a încheiat soarta, apare o nouă generație lexicală care va reface pe socoteala ei ciclul vîrstelor. Ascunsă ca o turbină de apă, cu mereu aceleași spițe, numai schema mișcării stă locului sub terminologia curgătoare.

Putem observa aceasta chiar în cuprinsul literaturii noastre. G. Ibrăileanu, M. Dragomirescu și H. Sanielevici, deși de școli diferite, au mînuit, în afară — se înțelege — de cuvintele strict personale care n-au intrat în circulația comună, un același vocabular critic, folosit la noi mai întîi de Maiorescu. Neluînd în seamă adaosul lexical adus limbajului fiecăruia de interesul sociologic la unul, de interesul nomenclatural-estetic la altul, și de cel antropologic la al treilea, adaos care nu le aparține atît lor, cît specialității din care provin, ei s-au slujit, cînd a fost vorba să studieze un scriitor, ca și Maiorescu, de termenii clasici. Au arătat „ideile" acelui scriitor, i-au recunoscut „sinceritatea", s-au încîntat de „naturalețe" și „adevăr", neuitînd să constate „unitatea" operelor, să le semnaleze „gradația", să laude „compoziția" și să analizeze „stilul".

Dar pînă cînd s-a servit critica românească de acest dicționar horațian ? Pînă la E. Lovinescu ? Nu credem să se poată răspunde întocmai. El, de nenumărate ori, a vorbit limbajul consacrat, de mai sus, a prețuit autorii după criteriile clasicismului la care școlise în tinerețe, aceleași cu normele tradiției franceze urmată mai tîrziu ; cu toate că în ultimii ani de activitate, dorindu-se și fiind criticul literaturii noastre moderniste, cu care vine în atingere intimă, și sub a cărei influență rămîne, continuă să ceară de la scriitori cam aceleași

caractere, numindu-le însă pe citeva și altfel, iar pe altele nemaicerîndu-le de loc și prin urmare nemainumindu-le în nici un fel. Zice „stil", cum zicea toată lumea, dar „sincerității", „naturaleții" sau „adevărului" îi mai spune din cînd în cînd și „autenticitate", „unității" — și „organicitate", vorbește din ce în ce mai rar de „idei" și nu mai vorbește de loc de „gradație" și „compoziție" decît în deriziune. Așa că, orice s-ar mai putea adăuga, dicționarul clasic al criticii, fără să dispară, intră, prin acțiunea sa, în plină criză. De aceea mișcarea, de care ne interesăm, se află de fapt dincoace de critica sa, Lovinescu fiind, din acest punct de vedere, factor de tranziție.

Astăzi, în adevăr, a stărui în vechile expresii, care au fost ale criticii de totdeauna și de pînă ieri, se consideră ca semnul unei întîrzieri regretabile. Nici în derîdere nu mai întrebuințează nimeni cuvinte ca „idei", „compoziție", „gradație" ; iar dacă, din cînd în cînd, mai întîlnim pe acela de „stil", tendința e de a-l discredita, a-l izgoni din studiul literaturii ca sunet vacant ; se încearcă adică punerea lui în disponibilitate, de care să beneficieze alți cercetători ca, de pildă, filozofii culturii, cari l-au adoptat mai demult, după cum disponibilitatea termenului de „compoziție l-a lăsat pe acesta numai pe seama criticilor muzicali și plastici. În sfîrșit, în așa fel n-a fost cruțat nici unul din cuvintele vechi, încît, chiar dacă numai cîteva au fost mai stăruitor persecutate, ele s-au retras împreună, solidare ca un val, lăsînd locul altora noi. Așadar, mișcarea vocabularului critic s-a petrecut sub ochii noștri.

Este adevărat însă că desuetudinea, în care au trecut unele cuvinte ale grupului clasic, n-a cuprins însuși înțelesul lor ; cam în felul valurilor care, dacă se înlocuiesc, nu înseamnă că aduc diferențe substanțiale. Căci oricît s-a putut simți voința de lichidare a vechilor concepte, spunînd „ideilor" — „intuiții", „unității" — „organicitate" și „adevărului" — „autenticitate", nu s-au introdus noi concepte, ci numai variații lexicale. Suprarealiștii, ca să rămînă autentici, au ținut cu tot dinadinsul să-și filmeze devenirile turburi ale conștiinței ; dar acești ultimi revoluționari în poezie, cu „automatismul" psihic, serveau, fără să știe, pe nimeni altul decît pe legiuitorul „sincerității" și „adevărului" în artă ; combăteau pe Boileau cu el însuși descumpănindu-i sistemul, cultivîndu-l, cu alte cuvinte, pe o singură latură și împotriva celorlalte. Încît pe drept

cuvînt putem crede că, în cea mai mare măsură, timpul nostru a asistat la o mișcare de cuvinte : terminologia critică s-a primenit.

Cît privește „stilul", vremea noastră, o dată cu denumirea, a lepădat și înțelesul. Așa s-ar părea. Scriitorii au scăpat de o grijă suplimentară și, dacă i-am crede, chiar păgubitoare, iar criticii s-au ușurat de un prisos al vocabularului : aceștia nemaisimțindu-se obligați să judece scrisul propriu-zis, cei dintîi cultivă idealul artistic de a scrie cum se întîmplă. Cu toate acestea, nici utilitatea critică a ideii de stil n-a dispărut și nici stilul însuși în chiar operele cele mai reputate ca fără stil.

Există un romancier contemporan care să-și supravegheze peniță mai puțin decît H. Papadat-Bengescu ? E vorba, firește, de romancierii de vază. În ultima sa operă, marele roman *Rădăcini,* bunul gust al cititorului rămas în urmă, al nostru, care continuăm să credem în prejudecata stilului, suferă pe fiecare pagină de mai multe ori. Ca să se străbată cele aproape o mie de pagini, cîte are romanul, e nevoie de rezistența cititorului de profesie, răsplătită altfel din plin. Bengescu scrie incorect, fără stil și totuși criticul se vede silit a-i lăuda chiar stilul în aceeași măsură ca, de pildă, simțul preciziei analitice, atît îl servește de bine să pătrundă în miezul glorios al operei.

Neținînd seamă de vechi reguli de gramatică, de uz și armonie, autoarea mînuiește arbitrar prepozițiile, nu ocolește solecismul, trece liniștită peste cacofonii și repetă același cuvînt fără nici o preocupare stilistică, lăsîndu-și scrisul să se miște în deplină libertate orală. Cu puțină atenție la lectură, putem dobîndi convingerea că oralitatea este cea dintîi condiție a felului romancierei de a scrie.

Lipsa de supraveghere în scris e de natură conversativă. Convorbitorii, de oriunde, au mijloace proprii de a-și acoperi tot felul de incorecțiuni. Repetarea unei vorbe în aceeași frază, la diverse reuniuni obișnuite, nu impresionează neplăcut, deoarece cuvîntul spus indică totdeauna numai aproximativ un anumit gînd, fiind aruncat în conversație ca simplă schiță, pe care o completează gestul, mimica și cu deosebire intonația. Despre o bătrînă, care dorește să moară mai repede, autoarea scrie : „Deocamdată mai era puțin timp, și între timp Domnul poate se va milostivi..." Nu trebuie decît o

variație de ton, specific conversativă, pentru ca repetiția „puțin timp" și „între timp" să înceteze a fi supărătoare.

Cînd se stă de vorbă, de asemeni, cacofoniile sînt reduse la inexistență prin despărțirea cuvintelor, care o produc, cu cîte un interval de scurtă tăcere. În *Rădăcini*, găsim cîteodată chiar semnul grafic al intervalului necesar : „...prezența lui aci îl sufoca, — ca uneori noaptea cînd era mic...".

Nici solecismul nu devine, în conversația care înaintează repede, mai observat, ca și întrebuințarea greșită a prepozițiilor. În privința acestora, Bengescu s-ar zice că are un dicționar propriu : *din* însemnează *din cauză că*, *fiindcă* („...nu numai gîtlejul ci și grumazul o usturau din arsură și din piper."), *către* este *față de* („...devotamentul exclusiv, dar absurd al lui Nory către sora ei..."), *pe* — *pentru* și *asupra* („...pleacă la țară pe o săptămînă" sau „...Nory nu știu cum să iasă din camera Diei : — pe care cuvînt sau care tăcere"), *la* — *în* și așa mai departe. Scriitoarea, după cum se vede, atribuie prepozițiilor românești sensul celor franțuzești.

Tendința de a face limba noastră să primească formele limbii franceze atît ca vocabular (a agasa, randevu, epatant, atu, tupeu, a tachina, șarmant, tranșă, șansă, frison, șicană etc.), cît și ca sintaxă („...așa e omul făcut să poarte pică pentru o dată mai mult ca pentru mereu", „...tăcu ca și cum nimic nu-i era nimic", „...Nory în fond nu jură decît pe dumneata", „De ce nu o mai temea ?", „...respecta pe Dia și temea pe Nory..." etc., etc.), deși există într-o măsură neliniștitoare, noi nu o semnalăm ca apucătură reprobabilă, adică nu o privim în sine, ca posibilitate de a ne falsifica limba literară, deoarece limba noastră a ieșit mereu teafără din alte încercări tot atît de grele. Cum s-a scuturat de anumite turcisme și grecisme pe care le mai cunoaștem azi din dicționare, dar și din N. Filimon, așa se va ușura într-un timp oarecare de ultimele vicituri. De aceea nici nu stăm să facem din ele vreo vină autoarei, după cum nimeni nu se gîndește să deschidă un proces asemănător autorului *Ciocoilor Vechi și Noui*.

Cu atît mai mult nu vom aluneca într-acolo, cu cît amîndoi romancierii au avut în vedere sau, în orice caz, au izbutit să ne dea documentul însuși, nestirbit, al societății românești la date diferite. Din Filimon și din Papadat-Bengescu se va putea afla totdeauna cum trăia, dar și cum vorbea, „protipendada" Bucureștiului de la 1820, sau *la haute volée* de la

1935. Mai nainte dar de a obiecta romancierei franțuzomania, să se conteste că bucureștenii (și astăzi nu numai cei de deasupra, chiar cei de rînd ca și orășenii din provincie în general) vorbesc cîrpit, ca eroinele *Rădăcinilor* și ca autoarea însăși, scutind totodată romanul de nevoia documentară. Fără astfel de ușurări prealabile, discuția nici nu devine cu putință.

Și cum peste îndatoririle genului, una socială și alta artistică, nu se poate trece, vom lăsa limba să se apere singură cu propria-i vitalitate, după cum o va lăsa și criticul de peste o sută de ani, cînd e probabil ca el să dea piept cu anglomania aceleiași societăți și a scriitorilor de atunci. Nu asistăm noi înșine la dezlocuirea obiceiului de a se ciripi franțuzește prin acela de a mormăi englezește ? Papadat-Bengescu, atentă cum s-a dovedit la apucăturile lumii bune, chiar notează strigătul unei eroine după cineva cu „hallo !" și pune în gura aceleiași, la o răscruce de viață, un *„That is the question"*. Că e bine sau rău, că e frumos sau urît, că e folositor sau vătămător dacă s-a vorbit la noi o greco-română, dacă se vorbește o franco-română și dacă se va vorbi o anglo-română, aceste chestiuni privesc răspunderea societății bucureștene și nu a scriitorilor, cari își împlinesc doar menirea de a o reflecta întocmai.

Așa fiind, noi nu vom ține de rău pe scriitoare pentru felul incorect cum se conversează în Bucureștii zilelor noastre, ci — dorind să rămînem exclusiv pe tărîmul literar, continuăm a scoate semnificația artistică a acestei nesupravegheri. Cu alte cuvinte, înfățișarea conversativă a scrisului Hortensiei P.-Bengescu ne apare încă o dată, acum însă în ceea ce are istoric și documentar, din ușurința de a încredința tiparului nepăsarea sa stilistică. Franțuzomania, atît de mult dezbătută, e reductibilă în cele din urmă la condiția de oralitate urbană.

Reluînd așadar chestiunea noastră, identificăm peste tot în *Rădăcini* forme orale. Lăsînd deoparte amănuntele, cum ar fi întrebuințarea familiară a substantivelor (conacu, boieru, misteru etc.) și obiceiul de a reveni întăritor asupra unui cuvînt („Pe ea Nory...", „Ea, Dia...", „...el, Coti..." etc.), care au totuși, dimpreună cu cele ce urmează, însemnătatea lor, vom cita ca mai semnificative cîteva exemple de topică orală, iar altele de elipse caracteristice convorbirii.

Astfel, despre o eroină, anume Nory Baldovin, care intrase pe neașteptate în camera surorii ei — Dia, pe care o surprinde citind scrisori tainice, ni se spune : „Constată că a fost indiscretă, cu sentimentul unei vinovății nu a ei, a Diei, care avea îndeletniciri misterioase". Dacă n-am ști mai dinante despre ce este vorba, acest citat, ca frază scrisă, n-ar avea nici un înțeles. Ca să înțelegem e nevoie de ajutorul unui artificiu de intonație, care — căzînd pe „a Diei", să atragă luarea-aminte că „nu a ei" se referea la Nory. Altă dacă aceeași Nory, intrînd din nou la Dia, observă că firul telefonului încă tremura ; autoarea ne informează : „Dia vorbise abia la telefon". Ce poate însemna aceasta ? Nu, nici vorbă, că Dia tocmai atunci terminase de vorbit la telefon. Și totuși înțelesul urmărit de scriitoare nu e altul ; numai însă că în loc să-l exprime în scris („Dia abia vorbise la telefon"), îl exprimă oral („Dia vorbise abia la telefon"), fiind nevoie, în vederea limpezimii, de o anume intervenție vocală a cititorului. În sfîrșit, ca ultim exemplu că H. P.-Bengescu dă cuvintelor în frază ordinea vorbirii și nu a scrierii, ajutîndu-se conversativ de anume intonații, cu totul indispensabile clarității, avem fragmentul : „...o boală misterioasă, fără nume, nebănuită de însăși pacienta pe care ea s-o ghicească, tot ea s-o lecuiască, care să-i aparțină cum aparține descoperirea inventatorului". După topica scrisului, și nu a graiului, ar fi trebuit, se înțelege, să avem : „...cum aparține inventatorului descoperirea".

Formele elliptice, pe care în convorbire le clarifică totdeauna gestul, mimica, dar mai cu seamă inflexiunea vocii, sînt de asemenea foarte numeroase. Dispărînd o studentă dintr-un cămin, intendenta „dase un telefon directoarei care lipsea, *la teatru,* așa că abia după 48 de ore se luase măsura inițială de a aviza pe domnișoara Baldovin, găsindu-i-se adresa cu oarecare anevoință. *Fetele* avusese ideea, și *tot ele* știuse «ceva cu Izvor». Totodată..." Cuvintele subliniate de noi sînt acelea care, spre a înțelege deplin, cer de la cititor un accent deosebit. Dar elipsele orale cîteodată chiar se îngrămădesc : „Caracterul în schimb îi era oarecît alterat, era mai puțin egală, o ușoară înrăire, uneori dezgust ; o violență a mîinii pe o clanță de ușă sau pe un ivăr de sertar... un accent între dunga subțire a sprîncenelor trase drept, un tăiș în privirea lucidă, o rigiditate exagerată, ca și cum stăvilea o iritare, uneori vădită și în tremurul nărilor". Fraza gesticulată sau

mai adesea vocalizată, de tip oral, este prin urmare caracteristica dintîi a scrisului Hortensiei Papadat-Bengescu. Toată acea lipsă de stil, de care au vorbit criticii, ține de oralitatea cititului, în vederea căreia chiar se pare că autoarea și-a scris romanul, dacă atribuim însemnătatea cuvenită înștiințării ce ni se face la sfîrșitul cărții : „Acest roman a fost citit în ședințele duminicale ale Cercului *Sburătorul* din 1937—1938".

Privind astfel lucrurile, ajungem să prețuim, dincolo de feluritele incorecțiuni produse de amestecul celor două moduri de expresie, scris și vorbit, o anumită mlădiere a scrierii, o vioiciune, o spontaneitate și în același timp o viteză, care duce în adîncimea de conștiință a personajelor. Iar acolo, în ascuns, unde intențiile unui personaj abia se schițează, pentru a se retrage de la sine, unde gîndurile se învălmășesc inextricabil, se luptă între ele, se învinge, pentru ca numai cîte unul să ridice capul în lumina deplină a cuvîntului, unde totul este proces acoperit, abur mișcător și desăvîrșită indeterminație, sforțarea de a exprima ceea ce în definitiv rămîne în fiecare din noi neexprimat — realizează simple începuturi de fraze, alături de fragmente, uneori numai de cuvinte, într-o lipsă de stil care este totuși procedeul artistic cel mai potrivit cu împrejurarea.

O dată, după o analiză a unor astfel de gînduri, oarecum embrionare, chiar ni se spune că personajul respectiv își ascultase „glasul cel nearticulat, interior...". Încît e limpede că avem de vorbit, în acest caz, nu despre incapacitatea de a scrie curent, ci despre o voință artistică de un tip deosebit. Cine va avea curiozitatea să se oprească asupra înfățișării de stil veleitar, care nu traduce decît veleitățile cele mai ascunse ale lumii prezentate în *Rădăcini*, unde unei Aneta Pascu (o subnormală, o mitomană erotică, o dementă și în același timp amnezică) i se analizează chiar momentul cînd începe a-i „bîzîi în tenebre conștiința informă", acela va putea observa armonia specifică a ceea ce se numește la H. P.-Bengescu „lipsa de stil". Iată astfel pe fosta locatară la o anume Mari, unde cunoscuse pe un Lică, de care se îndrăgostise fără a-l fi văzut, numai din descrierea gazdei, iată adică pe Aneta Pascu în plină frămîntare amnezică : „Aneta a prins în sfîrșit din zbor pe Mari și pe Lică și îi ține strîns... Apoi iată că Mari scapă pe ușă, Lică se repede după Mari... Aneta prinde pe Lică... care scapă totuși, fuge... Apoi fuge și ea prin ploaie...

Totuși s-a plimbat frumos pe Calea Victoriei, pînă cînd la colțul Capșa a început ploaia... Ce-a făcut ea atunci cînd a început ploaia... și mai înainte ce-a făcut ?..." Obsedată de un logodnic imaginar, pe care și-l vede posibil în Lică, Aneta uită totul din cauza unui simplu cuvînt care, spus de servitoare, a turburat-o : „...Aneta avea superstiții, semne... erau anume cuvinte care credea că aduc nenoroc... Deunăzi pierduse urma lui... Urma cui... Urma... o pierduse din pricina cuvîntului : — Ia seama, domnișoară ! — spus de fata din casă. — Ia seama, domnișoară ! spusese... și Anetei i se întîmplase... Ce i se întîmplase ?... I se întîmplase ceva..."

În așa măsură ține autoarea să introducă pe cititor în conștiințele omenești ce analizează și care par de la un timp a se autoanaliza, ca ființe ce nu mai depind de un romancier, că piere însăși noțiunea de lucru scris. Și aceasta nu este numai o impresie neverificabilă. Putem s-o întemeiem obiectiv cu intervențiile autoarei de a conduce narațiunea — atît de rare, încît — strînse la un loc — nu ocupă o sută de pagini din cele o mie ale romanului ; restul fiind tot atît de rare dialoguri față de textul care se conformează devenirilor obscure ale sufletului. Așa că peste tot, mai mult decît scrie, Papadat-Bengescu transcrie întocmai „glasul cel interior, nearticulat..." al fiecărui personaj în parte : materia psihologică îi comandă felul exprimării. Cu romanele sale, ne aflăm de cele mai multe ori în acea regiune a conștiinței, despre care Valéry, sub titlul *L'amateur de Poème,* mărturisea : „Dacă privesc pe neașteptate adevărata mea gîndire, nu mă pot liniști *(je ne me console pas)* trebuind să îndur acel glas lăuntric *(cette parole intérieure)* fără persoană și fără origină ; acele figuri efemere și acea infinitate de porniri întrerupte prin ușurința lor proprie, care se preschimbă una într-alta, fără ca nimic totuși să se schimbe cu ele. Incoerentă fără să pară, nulă dintr-o dată după cum este și spontan *(nulle instantanément comme elle est spontanée),* gîndirea, prin natura ei, n-are stil". Așadar exactitatea psihologică este numele adevărat al incorectitudinii scrisului, la H. P.-Bengescu.

Iar acum, cînd cunoaștem condițiile înseși, una de oralitate și alta de interioritate, ale acestui fel de scriere, mergînd mai departe pe indicațiile stilului, unde am ajunge ? Am fi conduși către preferința autoarei pentru psihologia cazuală, am cunoaște în amănunt anomalia Anetei Pascu, din a cărei

mitomanie erotică se scot cele mai glorioase pagini ale romanului, am asista la dezbaterea intimă, la spectacolul subtil și monstruos totodată de androginism moral, de indeterminație tragică între instinctele bărbătești și instinctele femeiești, declarate în aceeași conștiință a băiețoasei Nory Baldovin, am inspecta o adevărată clinică, în care în loc de buletine zilnice ni se dau pagini și pagini de roman, am deosebi în special două secții preferate de autoare și anume una psihiatrică, iar cealaltă fiziologică, am învăța nume de suferințe și suferinzi, o simptomatologie, dar mai ales o lume în care raporturile sociale sînt comandate în nefirescul lor de felurite sminteli, care de care mai grave ; în sfîrșit am participa la paralelismul, la întretăierea, la învălmășirea și desfacerea unor destine omenești, al căror patetism necomentat este însuși semnul creației.

Într-un cuvînt, a considera cu atenție scrisul neîngrijit al H. Papadat-Bengescu însemnează a-i recunoaște, dacă nu chiar a-i admira, puterea stilului și nu numai existența, precum mai însemnează a-i descoperi însăși materia de viață cu care își nutrește opera, materia degradată, insană și respingătoare, dar cu atît mai impresionantă cu cît din calitatea ei extinctivă împuternicește făpturi de neuitat, pline de vitalitate artistică.

Cît privește ordinea de idei de la începutul acestor note, încercarea noastră de a cerceta exclusiv stilistic un autor știut ca nestilist, poate lămuri că ideea de „scriitor valoros, dar fără stil" e absurdă, că disprețul de modă nouă al criticilor față de cuvînt nu-i atinge înțelesul și realitatea, care este una și aceeași, în operă, cu oricare alta, fie aceea chiar „autenticitatea" ; și că prin urmare înlăuntrul unei opere se poate intra prin oricare din elementele ei, chiar prin acela care se socotește azi a fi exterior și deci neglijabil. Un filozof răspundea, celor ce nu îi luau în seamă o anumită carte, că în sistemul lui se poate pătrunde prin toate volumele cîte a scris, după cum prin oricare din cele șapte porți ale Tebei se ajungea în centrul cetății. Nu altul este cazul operei literare : privind-o în stilul ei, o privim în tot nucleul substanțial însuși ca și în toată bogăția zisă interioară. Se pare dar că ideea de stil, deși astăzi i se trece sub tăcere denumirea, n-a putut fi izgonită nici ea, după cum văzurăm, chiar de scriitorii care depun o silință anume.

Cu totul interesant, din acest punct de vedere, este scriitorul, ale cărui sugestii, reluate și interpretate de mai tineri, adesea înțelese pe jumătate, au făcut posibilă o nouă discuție asupra stilului. E vorba de Camil Petrescu. Mișcarea de a înlocui, la noi, vechiul vocabular critic, despre care am amintit începînd aceste note, credem că, în mare măsură, a pornit de la el. În orice scriere, în versuri, romane, teatru și eseuri, Camil Petrescu este, deși felurimea activității lui ar trebui să se împotrivească, identificabil pretutindeni. De sub înfățișarea eterogenă a acestei activități, radiază dintr-un centru, care nu poate fi localizat, o putere de încredințare că cititorul nu e înșelat, o dogoare continuă care dă bănuiala unei incandescențe ascunse, o vădire de viață arzătoare, a cărei prezență, la scriitori, se numea altă dată „sinceritate", „naturalețe" sau „adevăr", dar căreia Camil Petrescu i-a zis „autenticitate".

Pe baza acestei realități personale a scris în cele mai deosebite genuri și, transformînd-o în concept, pe care l-a derivat și din filozofia vitalistă, a făcut între altele critică literară. Propriu-zis, nu s-ar putea spune decît aproximativ — unde, în ce cărți anume, și-a deosebit el preocupările atît de felurite. Căci volumului de eseuri critice *(Teze și Antiteze,* 1935) i-a dat ca subtitlu „viața romanțată a unui deceniu literar" ; iar unuia din romane *(Patul lui Procust,* 1933) i-a lărgit rostul cu diverse dezbateri, dintre care una filozofică și alta critică, aflîndu-se astfel cam în situația lui Marcel Proust, care nu zicea scrierilor sale „romane" decît cu greu.

Ca să știm așadar ce însemnează „autenticitatea", ne putem adresa mai întîi romanului amintit. Într-o notă de pagină, autorul sfătuiește pe Doamna T. să scrie, pentru a salva de la pierdere „un complex de experiență". La întrebarea acesteia „cum să scrie ?", i se răspunde : „Luînd tocul în mînă, în fața unui caiet, și fiind sinceră cu d-ta însăți pînă la confesiune". Talentul nu trebuie să existe ca preocupare, deoarece „nici unul dintre marii scriitori n-a avut talent". Teama de lipsa „stilului frumos" atrage numaidecît : „Stilul frumos, doamnă, e opus artei... E ca dicțiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în știință" ; cît privește scriitorul, el „e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe cari

i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil, şi chiar fără caligrafie."

Cum bine se înţelege, Camil Petrescu răspundea tendinţei estetizante cu recomandarea dîrză a lucrului artistic spontan. Grija scrisului frumos e „calofilism", iar exprimarea directă sau spontană — „autenticitate". Poziţia se precizează mai ales în *Amintirile Colonelului Grigore Lăcusteanu* şi *Amărăciunile Calofilismului* (v. *Teze şi Antiteze)*; se laudă în operă „contactul originar cu viaţa", adică ceea ce rămîne nefalsificat de exprimare, valoarea artistică a „autenticităţii"; se respinge felul academic, rece, abstract, înfrumuseţat"; şi se justifică în cadrul culturii noastre mişcarea de a instaura o estetică a vieţii concrete: căci acţiunea junimismului ne-a dus la „sacrificarea autenticului, a pateticului, a străfundurilor psihologice, aproape dureroasă. S-a supraevaluat o caligrafie stilistică al cărei farmec stăpîneşte astăzi toată intelectualitatea ieşită din şcoala românească." Aceste îndrumări, în contra caligrafiei stilistice, au fost şi sînt încă urmate.

Însuşi Camil Petrescu, cel dintîi, s-a condus în opera sa de scriitor de regula nouă; a părăsit preocuparea de stil, îngrijindu-se numai de adevărul cuprinsului. Să deschidem romanul, din care am scos teoria literară de mai sus, dar nu în anume locuri, ci la întîmplare: „Mi s-a oprit o clipă sîngele sub piele; am avut pentru mine însămi un gest de dezolare. Mi-am spus, vorbind în gînd ca un desen pe aceeaşi coloare, că pentru nimic în lume nu aş putea să cer lui D. un serviciu, acum după ce fusesem prietenoasă cu el." Iar altundeva: „...trebuie să mă întrerup (dintr-o lectură, *n.r.*). Mă trag gîndurile ca o apă. E ceva care răspunde din mine. Propria mea viaţă şi toate întîmplările pe care le ştiu trecute se desfac din nou ca un strigoi care ar ridica o lespede pusă deasupra lui. O lacrimă adevărată provoacă totdeauna alta, în alţi ochi, pe deasupra raţiunii, instinctele se cheamă şi înţeleg acum că şi amintirile altora şi ale tale îşi răspund din inconştient, cum îşi răspund paznicii sau cîinii din noapte. În camera asta ca o insulă în căldura zilei, gol, aş vrea să fumez mereu şi să gîndesc cu o voluptate de neîntrerupt. În 1926... în 1926... Dar nu, trebuie să citesc mai departe."

Alegînd orice altă pagină din *Patul lui Procust*, cine se va putea gîndi că autorul şi-a îndrumat mereu confraţii să dispreţuiască stilul? Putem coborî chiar la înţelesul de „frază"

al stilului, părăsind singurul sens legitim, și totuși mai niciodată scriitorul nu e incorect. Spre deosebire de Papadat-Bengescu, al cărei scris nu se ferește de urîțenia elementară nemotivată, Camil Petrescu, fiindu-i egal în forță analitică, este delectabil în orice privință, chiar aceea a scrisului propriu-zis, pînă într-atît un puternic instinct artistic subvine la nevoia stilistică în care teoria îi lasă literatura. De aceea, mai cu seamă, am putut afirma că este cu totul interesant. El reprezintă, la noi, din acest punct de vedere, cazul literar André Gide, care în *Journal des Faux-Monnayeurs* teoretizează stilul „fără interes de suprafață, fără nici un relief", exprimarea „plată", felul „banal", pentru ca în romane instinctul expresivității, pe care și-l respinge, să apară totuși și în frază. Scriitorului nostru i se potrivește așadar vorba criticului Yves Gandon despre Gide: *André Gide ou le Style sans Style*, după cum aceeași vorbă am văzut că se potrivește oricărui scriitor original.

În pură teorie, nici nu este nevoie de instinctul care salvează, deoarece factorul moral atît în aspirația la „stil" cît și în aspirația scriitorilor originali la „fără stil" rămîne tot voința artistică. Iar cît privește pe neînzestrați, această voință, fie într-un sens, fie în celălalt, devenind aparentă, e deopotrivă de urîtă și se numește, la ei, sau stilistică, sau incorectitudine simplă. Rătăcirile, mai toate, în această chestiune, vin din confundarea stilului cu stilistica: unul scrie numai cu preocuparea de a fixa tipuri de oameni și face stil fără să vrea, altul însă își lustruiește cuvintele, împodobește frazele cu adaosuri din afară, le cultivă, le grădinărește și face numai stilistică. Meșteșugul acestuia nu e nobil. Împotriva lui se reunesc toți oamenii de gust. Dar nu urmează nicicum că dezinteresarea artistului de formă e mai nobilă decît interesarea peste măsură.

Chiar Stendhal, de la care ne-a venit noua conduită, asculta de norma literară a „codului civil" cu remarcabil discernămînt. Se poate spune că el însuși făcea stil, așa cum nu descoperise în textele de legi; era adică expresiv cu metodă și nu numai metodic arid. Expresivitatea lui însă o vom găsi în cadrul larg al capitolelor de roman, care au titluri proprii ca *Les Ciseaux Anglais* (doamna de Rénal, în timp ce lucra la un covor în fața cîtorva musafiri, simțindu-se apăsată pe

picior de Julien Sorel, scapă din mînă *les ciseaux anglais,* care se strică) și *Le Vase du Japon* (Sorel, supărat de purtarea domnișoarei de la Mole, cerîndu-i-se o broșură și vrînd s-o ia, sparge un vechi porțelan), titluri care în text scînteiază de anumite semnificații. Stendhal frazează cu capitolele, folosindu-se de mari curbe expresive, de un stil boltit larg pe deasupra vederii noastre de cititori. Școlarul „codului" știa să tragă și „la fit".

II

De la un timp își face loc tot mai mult ideea că scriitorii care se preocupă și de stil sînt sortiți rafturilor obscure ale bibliotecii. Cît adevăr cuprinde o asemenea afirmație ?

Dar mai întîi vom observa că ideea nu este dobîndită la noi de cei care o profesează în chip firesc adică noi nici n-am apucat bine să avem scriitori, la care stilul să fi devenit practică obositoare sau viciu, și ne-am trezit deodată dezgustați de un formalism care de fapt ne-a lipsit. S-a întîmplat cam același lucru ca și cu atîtea alte idei literare luate din vînt. Oare versul liber românesc n-a fost de asemenea împrumutat din afară, cînd versul nostru clasic, departe de a fi degenerat în formalism uscat, nu-și istovise încă toate posibilitățile ? Am arătat altă dată că verslibriștii noștri, purtați numai de gustul noutății franceze, au imitat experiența simbolistă, fără nici o trebuință interioară, fără nici un îndemn care să le fi venit dinlăuntrul literaturii române, îndemn legitim în cazul că metrul clasic ar fi fost mînuit și de noi pînă la inexpresivitate. Atît de legați de „ceea ce se poartă" am fost, încît, ca să ajungem la arta poliritmică a versului, am lăsat cu totul în uitare măsurile libere ale poeziei noastre populare, ale orațiilor și descîntecelor — în special, de la care pornind, noua evoluție metrică s-ar fi susținut organic ; am sărit peste această realitate lăuntrică și am adoptat, în totul arbitrar, experiența simboliștilor francezi.

Ceva similar s-a petrecut și cu ideea că stilul înjosește o operă literară sau, dacă nu o înjosește, oricum o retrage din rîndul marilor opere. Această aberație ne vine tot din străinătate, unde însă nu mai este aberație, după cum verslibrismul, care la noi a fost introdus artificial, în Franța avusese, ca

mișcare firească, toată îndreptățirea pe care i-o da secătuirea alexandrinului. În același fel, acolo, o dată cu dezgustul de inexpresivitatea versului clasic, scriitorii arătau oarecare respingere pentru inspirația academică, înăuntrul căreia alexandrinul nu era decît o simplă coordonată. Cu deosebire, urmașii simboliștilor expulzează din preocupările lor artistice aceea ce, cu un termen rezumativ, s-ar putea numi „corectitudinea". Suprarealiștii zilelor noastre, cu mișcarea lor, moștenită de la Rimbaud, de a incendia muzeele, adică locașurile tradiției corecte și cuiburile superstiției academice, ies de bunăvoie și cu bună-știință chiar din sfera artei. Pe ei, după cum singuri au declarat în manifeste prea cunoscute, nu-i interesează în nici un fel ideea de artă ; ceea ce urmăresc, este transcrierea directă a stărilor de conștiință, fotografierea sau mai exact cinematografierea întunericului automatic al conștiinței proprii, surprinderea, ca să vorbim în felul lor pretențios, a „sintezelor subconștiente". Așa încît, la dreptul vorbind, nu avem mai nimic de discutat cu niște oameni care, dorind numai să se experimenteze psihologic, pot cel mult să dea materie unui anumit capitol al psihologiei.

Dar în preocupările lor inițiale de a scutura arta de orice academism, adică de tot felul de uscăciuni, s-au prins și anumiți prozatori. Unul dintre ei, care a exercitat și exercită încă o mare influență atît în Franța cît și la noi — se înțelege, sprijinindu-se pe autoritatea pe care i-o da în parte chiar talentul de stilist, a afirmat că stilul nu este necesar unui mare romancier și, consecvent cu această afirmație, în romanele sale ulterioare, s-a dedat metodic la un fel de cochetărie cu scrisul neîngrijit. A dovedit astfel, cum beneficia de o înzestrare excepțională, că romancierul se poate dispensa de stil. Dovada teoretică a fost și mai ușoară, atîți romancieri celebri nefiind stiliști tot atît de faimoși. De aceea și circulă, mai ales printre neînzestrații care își teoretizează inaptitudinea de a scrie onorabil acest argument, după care, dacă un Tolstoi, Balzac sau Dickens n-au dat atenție deosebită scrisului îngrijit, stilul a decăzut din obligațiile artei narative.

Vom arăta poate, în curînd, prăpădul pe care l-a făcut la noi această idee. Căci, dacă în țara de origine, atitudinea împotriva stilului academizat disprețuia de fapt stilistica, acea lustruire, după regulele unui Albalat, a scrisului, acel meșteșug în adevăr neglorios de a ferchezui expresia, de a o di-

chisi, de a o unge cu dresuri și de a-i lipi „muște", la noi s-a ivit împotriva unui rău pe care nu l-am cunoscut. Acolo, o întreagă tradiție de academism rece, care se află la baza „prozei artiste", îndreptățea mișcarea romancierului modern de a se elibera de apucătura stilistică, pe cîtă vreme literatura noastră nici n-a ajuns la stăpînirea deplină a posibilităților ei de stil.

Cu toate acestea, noi nu avem azi mai nici un scriitor care să se pretindă a fi la curent cu chestiunile literare și care să nu profeseze un cît de ușor dispreț pentru scrisul artistic. La orice întrebare directă sau numai învecinată, literatul român care, mă rog, știe acum că stilul e ceva secundar în arta literară, răspunde stereotip : — Tolstoi, Balzac, Dickens ! L-ar încurca desigur nespus de mult ca, peste ceea ce a citit într-un autor străin, peste ideea că sînt unii mari romancieri care n-au luat în seamă frumusețea exprimării, să dovedească de exemplu că stilul este păgubitor marilor romancieri, ceea ce în adevăr i-ar susține noua atitudine. De așa ceva însă, el se ferește, complăcîndu-se în confuzia oportună dintre stil și stilistică, dintre expresivitatea scrisului și mecanica lui, dar mai cu seamă fiind dulce și necostisitoare imitația unui nou gest de cultură.

III

O chestiune care fără îndoială se va pune într-un viitor oarecare, cu mai mare posibilitate de a fi cuprinsă în marginile ei decît s-a putut pune pînă azi, este desigur aceea a exprimării din ultimul timp, a felului de a scrie, într-un cuvînt — a „stilului" contemporan.

Căci un număr apreciabil de scriitori ai timpului, fie dintre romancierii, literații sau eseiști care în ultimii douăzeci de ani au pus în circulație tipul omenesc patetic, adică personalitatea în dramatismul ei de conștiință, pe care fraza regulată l-ar diminua și care s-a pretins a se recunoaște mai întreg tocmai în dezastrul expresiei, fie ei critici personal neînzestrați, care au scornit teoria că stilul este dispensabil și chiar păgubitor pentru cine urmărește cu neînduplecare descoperirea adevărului, teorie care de fapt încearcă să remunereze în principiu,

neînzestrarea proprie — acest grup eterogen de scriitori au discreditat în parte sforțarea de a se scrie nu numaidecît frumos, dar cel puțin corect.

Ei au făcut să se uite, la noi, lecția lui Maiorescu, după care expresia decide de soarta unei opere, „forma" nefiind decît materialitatea ideilor, cu alte cuvinte o a doua față a aceleiași realități. Scriitor, romancier sau critic, fără formă ? Ce lucru absurd ! Și totuși această absurditate și-a avut moda ei în perioada 1920—1940. Istoria literaturii o va fixa definitiv, o va explica pe larg și o va expune fără părtinirea firească a contemporanilor, care, fiind din cealaltă tabără, au combătut-o din timp. Chiar este momentul, aflîndu-se azi în faza de slăbire finală, să fie lăsată pe seama istoriei literare ; sînt semne că oarecum a fost depășită, totul părînd a reintra în ordine.

De aceea nici nu ne-am fi gîndit a relua aceeași chestiune, pe care am semnalat-o altădată, dacă nu ne-ar fi căzut în mînă o carte de critică, o lucrare de un dezmăț stilistic echivalent numai cu dezordinea în idei a autorului.

Numele autorului ? Dar n-ar putea folosi nimănui numele autorului. Și apoi, cine știe dacă nu este vreun tînăr, ale cărui calități deocamdată este drept că stau acoperite de „vărsatul din vînt" stilistic luat întîmplător, dar care pot apărea în viitor libere de snperficiala deprindere, dîndu-ne un cercetător prețios ! Mai bine să-i înlesnim viitorul, la care are tot dreptul să țină și pe care noi înșine i-l dorim, lăsîndu-l într-un anonimat avantajos. În oricît de mică măsură, să nu-i îngreunăm o bună reputație posibilă. Așa încît numele, neprezentînd un interes profitabil nici pentru noi și nici pentru însuși autorul cărții, e bine să nu fie pronunțat. Destul că ne dă prilejul să atragem atenția încă o dată asupra neajunsului despre care vorbim.

Tînărul critic, fiind adus să scrie despre opera de eseist și poet a lui Nichifor Crainic, ia tonul general următor : „Întreaga contribuție ideologică în paginile *Gîndirii,* volumele de eseuri și însăși ultima culegere de poezii — *Țara de peste Veac,* toate îl așază ca pe cel mai autentic gînditor și poet al tradiției noastre milenare".

Nimic de zis : fraza ar fi corectă în mecanica ei, deși balonată de mult aer, ceea ce îi dă înfățișarea clovnească de un om cu mușchii simulați pneumatic.

Că Nichifor Crainic, interesantul eseist și modestul poet, care a refăcut pe alt plan experiența literară a lui Vlahuță, fiind poetic în proză și prozaic în versuri, poate apărea cuiva drept „cel mai autentic gînditor și poet al tradiției noastre", cu toate că tonul aprecierii e mai mult de colaborare a „șefului", mai mult politic, decît critic, cu toate acestea — în definitiv n-am confiscat noi singuri adevărurile criticii literare, lăsînd altora numai erorile — afirmația, din punctul nostru de vedere, nu ne interesează.

De asemenea nu ne interesează vorbele spuse cu gura plină de la sfîrșitul frazei : „tradiția noastră milenară". Am putea spune, evident, să ne ferească Dumnezeu de tradiția noastră chiar numai multicentenară, tradiție de analfabetism, de robie și deformare a caracterului etnic, mulțumindu-ne doar cu tradiția al cărui început e prin veacul al XVII-lea, ca să nu mai pomenim de aceea „milenară", care ni se pare că nu prea există.

Dar tonul afirmațiilor criticului nostru, deși ținînd de stil, nu duce, după cum se vede, la discuția îndreptățirii lui, adică la fondul acestor afirmații și nu aceasta avem de discutat. Așa că îl părăsim pentru alte lucruri care privesc exclusiv forma și sînt, prin evidența lor, necontroversabile. Citățm :

„Acele *Șesuri Natale :*

...dulci ca lenea și largi ca nesfîrșirea,
Cu depărtări pe unde mirajele tresaltă,
Și sufletu-mi în care vi se răsfrînge firea
L-ați legănat cu rîuri și-ameze laolaltă.

Legănarea rîurilor și unduirea nesfîrșită a plaiului, a acestor șesuri natale, se întîlnesc în firea poetului cu sufletul acelor «umili țărani», cu strămunii din vremurile legendare. care, de acolo,

,din adîncul miilor de ani,
Tot ce-a mocnit în voi — frumos și mare —
Rupe-n mine ca o-nvîlvorare.

Așadar, structurizat în acel orizont al spațiului bărăganic și în cel temporar al vigurozității țărănești, fiind deci tributar țării și neamului, Nichifor Crainic, nu putea fi decît poetul tradiției și autohtoniei românești. Căci poezia, ca orice creație, este și ea în funcție de trăiri, care sedimentează în sufletul

plăsmuitor cute ce involuntar o colorează, îi dau un aspect specific.'

Mai departe, ni se atrage atenția că poetului „învățătura teologică ca și cultura asimilată nu i-au modificat cu mult esențialitatea sa sufletească, liniștea și vigurozitatea ce i-o întipărise plaiul vlăscean", că, pe Dumnezeu, „îl cîntă... pretutindeni, în spațiul cosmic al țării și în acel extracosmic, în stihiile astrale, într-o țară de peste veac", că „cosmicizarea poetului, panteizarea și desfacerea de omenesc, cufundarea lui cu tăcerile și ecourile ce dorm în coclauri, cu florile..., cu etc. .. ne sînt redate tablouri pastelistice" și în sfîrșit că „sensibilizînd... noui teme naturiste, printr-o artă mai perfectă, gîndirismul descriptiv al lui Nichifor Crainic se soldează față de cealaltă perioadă de semănătorism, pe latura simbolicului și a interiorizării."

Încă o dată, nu ne interesează afirmațiile criticului decît în rostirea lor, în articulație, și în nesupravegherea termenilor de care se slujesc. Mă rog, unde se sfîrșește fraza sau propoziția (sau ce va fi fost în capul autorului), care începe cu „acele *Șesuri Natale*" ? Ce fel de „plai" e acela care se află la „șes", adică „plaiul vlăscean", cum precizează mai pe urmă criticul ? Ce înseamnă „structurizat în acel orizont al spațiului bărăganic și în acel temporar al vigurozității țărănești" (mulți băieți a mai zăpăcit și Lucian Blaga !) ? Ce sînt, pentru Dumnezeu, acele „trăiri, care sedimentează în sufletul plăsmuitor cute ce involuntar o colorează", și, ca să trecem peste celelalte sublinieri pe care le-am făcut noi în citatul de mai sus, ce bazaconie e aceea „...spațiul cosmic al țării și... acel extracosmic,... stihiile astrale" (ah ! domnule Blaga !) ? E o adevărată cosmicărie, ca să zicem așa.

Avem toată siguranța că probabil tînărul nostru confrate, cu toată incultura pe care o trădează neputința de a duce cîteodată fraza pînă la sfîrșitul ei logic, dar mai ales cu toată incultura ce se vede din amorul de cuvinte pe care nu le înțelege și totuși le întrebuințează, n-ar fi scris în acest fel, dacă n-ar fi aflat și el că „adevărul" se poate dispensa de stil.

„Forma", ce înseamnă forma pe lîngă ideea ce ai de exprimat, își va fi zis acest ultim „trăirist" ; și atunci, se înțelege, tot ce curge din peniță e foarte bun, de la fraza incompletă sau numai șoldie (să-i zicem mai nobil : luxată) și pînă la plaiul-șes, structurizat, spațiu bărăganic, sedimentează... cute

ce involuntar... colorează, esențialitate, vigurozitate, plai vlăscean, cosmicizarea poetului, panteizare, spațiul extracosmic etc..., etc...

Să revenim dar la lecția lui Maiorescu, la respectul formei, care nu este decît un alt aspect al respectului față de conținut și cîteodată chiar mai mult. Căci scrie acest sărbătorit, dar uitat, Maiorescu : „Cine a fost Tiberius ? A fost în realitate așa tiran, a fost acea pildă de spaimă precum trăiește astăzi în conștiința omenirii ? Cine o mai poate hotărî ! Însă figura lui a intrat astfel sub forma măiestrită a lui Tacitus, și pe cînd actualitatea lui s-a cufundat în întunericul istoriei, el e osîndit la aspectul subt care ni l-a păstrat clasicul autor. A fost lordul Granby, a fost duca de Grafton așa de înjosiți, precum stau astăzi în memoria poporului ? Cine se mai întreabă ? Scrisorile lui Junius, sub forma lor strălucită și nepieritoare, i-a stigmatizat pentru totdeauna. Și pastorul Goeze și consilierul Klotz mai există numai prin critica nimicitoare a lui Lessing — insecte efemere, păstrate într-un chihlimbar mai trainic. Și degeaba veniți astăzi și voi, cei cu gîndurile groase, cu forma incultă, cu stilul greoi... ziua de mîine nu vă va mai cunoaște !“

Criticului profesionist i se pun de la sine cîteva întrebări. Unele privesc dificultatea internă de a vorbi despre opera de artă. În cuvintele tuturor, adică în cuvinte șterse, îmbătrînite, devenite abstracte, el are de lămurit realități literare, al căror sens, cel mai de preț, rămîne definitiv prins în cuvintele concrete, care l-au exprimat. Întrebarea pe care o flutură acest conflict de vocabular se referă așadar la măsura explicației critice.

Critica se face și fără conștiința piedicilor ei, nici vorbă : numai că aceea care singură și le arată, are putința să fie mai prevăzătoare și deci mai prevăzută cu mijloace, care să-i mărească măsura explicației. Dicționarul operei fiind unul, iar al criticii — altul, putem deseori citi caracterizări critice, în care această preocupare nu se reflectă în nici un fel : ele sînt atît de vagi, că se potrivesc celor mai feluriți scriitori. Sînt dar de o promiscuitate pe care tendința la formula unică, justificată de scriitorul unic, în orice caz o micșorează, dacă n-o poate suprima. Dificultățile interne ale criticii sînt numeroase ; dar nu despre ele vrem azi să ne întreținem cititorii.

O dificultate externă ne preocupă deocamdată și anume — deosebirea dintre gustul criticilor și gustul public. E destul ca cineva, căruia nu i s-ar putea contesta orientarea, să dețină cronica literară a unui ziar mai mult timp, pentru ca cititorii ziarului, care formează adevăratul mare public, să nu-l întîmpine, cînd și cînd, cu cîte o atenție de felul următor : dar, de ce ai fost aspru cu autorul Cutare și de ce ai lăudat pe... Acela.

Curioase lucruri ! Criticul știe bine că nimic condamnabil nu i-a turburat judecata, că a ținut să fie obiectiv, adică sincer față de el însuși ca și față de autorii în chestiune, altă obiectivitate în cîmpul literar fiind simplă înșelare de sine. Ar putea deci, după lege, să ridice din umeri, trecînd mai departe. Totuși el se simte oarecum lovit. Deși nu are din ce să-și bage

vină, un sentiment ascuns, cu toate astea, îl stînjenește. Căci, dacă e profesionist și lucrează în cercul actualității, criticul îndeplinește și un oficiu public : el își propune gustul, în chip firesc, ca îndreptar pentru cititori. Dar cititorii îl hărțuiesc adesea de ce a fost aspru cu autorul Cutare și de ce a lăudat pe... Acela !

Nu numai criticul are gustul său : au și cititorii un gust, iar pe deasupra ei mai au cîteodată și puterea de a și-l impune. Și iată cum. Avem azi cîțiva romancieri, pe care critica i-a respins în chip felurit, dar consecvent. Operele acestora se vînd însă ca și ale romancierilor recunoscuți, iar decît ale cîtorva — chiar mai bine. Nu însemnează că publicul și-a impus astfel gustul ?

Ostenind puțin pe romanele preferate fără îndreptățire, putem observa repede că, ceea ce atrage, nu mai este pornografia, cum se spunea mai anii trecuți, ci un sentimentalism de mare curățenie sufletească, dar și de mare murdărie literară. Cititorii cei mulți sînt mulțumiți că li se servește o literatură narativă conținînd vagi atitudini sentimentale de tineri care se îmbrățișează strivind între ei cîte un buchet de flori, ca în cărțile ilustrate de pe vremuri. O „estetică a inimii" însuflețește azi pe consumatorul de literatură.

Din nou însă, curioase lucruri ! Căci nu la altceva, decît tot la estetica inimii, ținteste și critica. Ea știe în toate chipurile că esteticul e un atribut al simțirii omenești : de n-ar dispune decît de etimologia cuvîntului și adevăratul înțeles nu e cu putință să-i rămînă tainic. Criticul judecă și pretinde a orienta pe alții după estetica inimii, iar cititorul preferă și cumpără după îndemnurile aceleiași estetici a inimii. Și totuși nu se pot înțelege.

E de crezut că ideea asupra căreia ei nu convin, deși o numesc cu aceleași vorbe, ține de limita estetică unde cultura așază pe fiecare. Neînțelegerea are la bază o diferență de cultură. Cei mai mulți dintre oameni admit foarte greu, sau probabil că nu admit de loc, că în materie de literatură a citi cu plăcere pe un autor care vrea oricum să emoționeze, prin orice mijloace, dar numai să emoționeze, e semn de cultivare oprită de timpuriu.

Vor înțelege, desigur, cînd li se va spune că sentimentalismul este de fapt o atitudine de cultură, un rafinament, pe sufletele primitive, conduse de instincte, nu-l cunosc.

Superioritatea și-o admite oricine ușor. Vor înțelege însă mai greu că, după cum sentimentalismul orășenesc e un rafinament față de instinctualismul țărănesc, există niveluri de cultură superioare aceluia care a creat estetica buchetului de flori udat de lacrimi. Și cînd criticul va respinge pe autorul de idilisme, lăudînd pe unul cu estetica inimii mai rafinată, va întîlni desigur un prieten, inginer, doctor, avocat, profesor sau altceva, care îi va zice : „de ce ai fost aspru cu autorul Cutare și de ce ai lăudat pe... Acela ?" Cum să-i spui prietenului, altfel destul de binevoitor în obiecțiile sale, că ești critic, după cum el este inginer, doctor etc..., că există și specialitatea „gustului literar", după cum există atîtea alte specialități de studiu ! Specialitate ! Dar inima lui nu-i dă dreptul să spună ce anume îi place și ce nu ? Omul e cu „estetica inimii" !

Prin urmare, criticului nu-i rămîne decît tot să ridice din umeri și să treacă mai departe, oricît l-ar turbura asemenea întîmplări ; să continue a fi sincer cu el însuși, chiar dacă provoacă, din cînd în cînd, nedumeriri. Și cine vrea, să-l urmeze. Cultura oricui este în primul rînd un act de voință. Nu e curtenitor a cere sforțări. Dar adevărul, pe seama căruia trebuie pusă această lipsă de curtenie, este că pînă să se ajungă la gustul estetic, se trece de obicei prin oarecare neplăcere. Romanul frumos nu se cumpără numai cu banii costului, ci cu toți banii cheltuiți în viață pe cărți de literatură.

Cu neuitate impresii, am rămas de la congresul din 1938 al profesorilor de limba și literatura română. Se adunaseră într-un amfiteatru din Capitală mai toți aceia în a căror grijă este spiritul tineretului pînă spre 19—20 de ani, să chibzuiască asupra materiei lor de învățămînt.

Se putea crede că acest congres va hotărî ceva în privința fantezismului ortografic, care îngăduia ca fiecare profesor de limba română să aibă, dacă vrea, un sistem personal de scriere, pe care îl transmitea fără nici o teamă elevilor respectivi. Cine a citit vreodată lucrările de la vreun bacalaureat, cînd examenul, potrivit legii, se ținea pe „centre", a putut vedea cît de eteroclită poate fi ortografia românească : cîte școli, atîtea feluri de scriere ! Cu atît mai binevenită ar fi fost discuția cea mai amplă asupra acestei chestiuni, cu cît exemplul rău venea și vine încă de foarte sus. Astfel, deși Academia Română a stabilit de mult ortografia oficială a limbii noastre, sînt totuși membri ai ei care continuă să scrie cum cred de cuviință.

Iată o chestiune asupra căreia dacă se stăruia, congresul avea tot dreptul să creadă că e pe calea sa, cale modestă, dar proprie.

Profesorii însă — și nu atît ei, cît membrii comitetului de organizare — au găsit nimerit să se ocupe cu precădere de lucruri mai înalte ; ei au pus problema literaturii „bune" ; au constatat oarecari deformări imoraliste la scriitorii contemporani, vorbind despre unii și alții, care nu erau nici măcar menționați în manualele didactice ; ba unul dintre cei care voiau să calce mai sus decît îi era drumul profesional a citit un referat în concluziile căruia scriitorii mari de azi se vedeau poftiți a-și modifica operele „atît ca fond cît și ca formă" pentru a mai putea fi predați în liceu.

Îndeosebi, era vizat, cu nume și operă, Liviu Rebreanu, care se afla în viață. Despre literatura sa iau cunoștință în mod

oficial numai elevii ultimei clase din liceu. Profesorul este constrîns să nu ocolească „scena cuptorului" din *Ion,* cînd eroul siluiește pe Ana ca să pună pe tatăl ei în fața faptului împlinit, intrînd astfel în stăpînirea pămîntului visat ; elevilor ultimei clase de liceu, trebuie să li se explice că siluirea Anei, considerată artisticește, nu este nici morală, nici imorală, ci numai necesară ideii de poftă sălbatecă de pămînt a lui Ion Glanetașu. Suprimarea acestei „imoralități" ar fi dărîmat întreaga construcție a autorului ; căci un Ion al Glanetașului corect cu Ana, la al cărei pămînt rîvnește fără să-l poată obține altfel, ca ficțiune estetică nu există încă. Dar violarea boieroaicei moarte din *Răscoala ?* E ceva îngrozitor, se înțelege ; numai că atenția cititorului poate fi îndreptată spre rostul scenei în economia romanului întreg și nu asupra faptului dacă, luată izolat, e bestială sau îngerească. Țăranii care, în loc să se poarte atît de reprobabil cu o moartă, împotriva neamului și clasei căreia se revoltaseră, ar fi îngrijit-o creștinește cu cele de trebuință morților, încetau să mai fie oameni care surpă orice îngrădire socială, adică revoluționari, devenind nefolositori viziunii epice a lui Rebreanu. Sub acest unghi al necesității, care ne descoperă funcțiunea estetică a episoadelor literare, moralitatea sau imoralitatea nu există, ca preocupare. Dar despre Liviu Rebreanu puteam să nu avem nici o teamă că ar fi dat curs nemaiauzitei invitații de a-și pedagogiza romanele ; el abia pusese pe piață noul roman *Gorila* și se gîndea la altul, *Amîndoi.*

Dacă însă Creangă ar fi trăit în zilele acelea, el care scria numai fiindcă înveselea pe „boierii" Junimii, bunul Creangă, ca să fie pe placul congresului de profesori, mai ne vine să credem că-și făcea și ne făcea cine știe ce pocinog ; și ar fi zis că nu place congresului de cărturari condeiul lui deocheat și, recitindu-și *Amintirile* într-un asemenea congres ar fi suprimat poate atîtea pagini de umor licențios cîte a scris. Opera lui n-ar mai fi cuprins nici un cuvînt despre „cătanele călări", „nemți de cei mai mari îmbrăcați numai în fir" care alergau „cu săbiile scoase" spre mînăstirile de maici „după Natalița cea frumoasă", despre mînia lor „că n-aveau cum s-o găsească în beciul privighetorului Pîrvu din Tîrgul-Neamțului" și despre bunătatea „vărăticenelor care au știut a-i domoli, luîndu-i cu binișorul, și a-i face să-și bage săbiile în teacă" ; călugărițele venite la

Neamț, n-ar fi mai spus că vin să „scarmene" nu știu ce lînă, iar Moș Luca „însurățel de-al doilea", plecînd cu Nică la Socola, n-ar mai fi recomandat „tinerei neveste" să ia seama bine, în lipsa lui la „borta ceea"... din gardul ogrăzii, chipurile !

O ! Creangă se supunea cu smerenie cărturarilor, ținînd mult să le placă ; scrisul nu și-l stima, socotindu-l îngrămădire de „țărănii".. Așa că, cine știe, se prezenta congresului și îi cerea să-i arate pasajele de suprimat.

Norocul lui și-al nostru că n-a apucat suta de ani !

Despre confuzia tip 1938, din complicația căreia am izolat aci numai aspectul moralității, deși ea se alimenta în aceeași măsură, dacă nu chiar mai abundent, din rătăcirile naționalismului, ne-am amintit zilele acestea fără bucuria legitimă de a o ști risipită. Căci, dacă azi scriitorii nu mai sînt atacați pentru imoralitate și înstrăinare de neam, ei continuă să sufere asaltul, tot atît de reprobabil, al „sociologismului". S-ar zice că e vorba de altceva, de confuzia 1946. Nimic nu s-a schimbat însă, din punctul cel mai înalt de vedere. Cum tot politica ține să dea directive literare, ne aflăm încă în 1938 și mai înainte în 1930, cînd acțiunea unei reviste de ortodoxism literar amesteca măsurile de judecată, ne aflăm încă pe la 1925, cînd se cerea scriitorului „specific național", pe la 1908—1910, cînd se teoretiza în numele inspirației rurale, la 1893 cînd se formula mai consistent și mai insistent necesitatea unei literaturi socialiste, ne aflăm la 1867 și mai înainte, cînd, politica sufocînd literatura, a trebuit să apară spiritul disociativ al lui Titu Maiorescu. (Adică, de fapt, n-a „trebuit" de loc, de îndată ce sîntem la același punct confuz de plecare, de unde se pare că pasul colectiv-cultural, nu l-am făcut încă.) Ce va fi însemnînd progresism cultural, dacă nu folosirea energiei de luptă a unui popor pentru idealuri din ce în ce mai înalte ? Și ce nădejde și ce garanție de progres ni se dă de atîtea generații fără memorie, fără puterea de a deosebi între lucrul cîștigat de mai nainte și între ceea ce a mai rămas să se cîștige ? Sîntem, în adevăr, sortiți să măcinăm forțele spirituale cele mai curate cîte s-au dat neamului nostru, de fiecare generație, la rîșnița aceleiași vechi neînțelegeri ?

CRITICA ȘI METODA
sau
CONTRA SPIRITULUI DE METODĂ

Critica literară a fost mai întîi o îndeletnicire de profesori. Ea s-a născut din eroarea spiritelor normative că literatura e un meșteșug ca oricare altul, putîndu-se prin urmare învăța după ceea ce s-a făcut mai înainte. De aceea critica nici n-a apărut o dată cu literatura, ci numai după ce aceasta s-a constituit în cîteva forme socotite pripit ca fundamentale și chiar ca singure posibile. Firește dar că teoria genurilor cădea mai cu seamă în menirea criticii literare. De la un timp însă, după ce mai întîi s-a vorbit de evoluția genurilor, ceea ce nu reprezenta decît felul cel mai doct de a le nimici, mai nimeni nu s-a mai gîndit la ele.

Dar, dispărînd genurile ca preocupare a criticii literare, aceasta nu însemnează că au dispărut și profesorii. Ei au continuat să considere critica îndeletnicire proprie. Părăsind comentarul genuistic, ei au născocit metode critice. O bună parte a secolului XIX s-a pierdut astfel, dacă e să privim lucrurile din punctul de vedere al naturii poetice, cu controversele metodologice. Istorică, biografică, psihologică, impresionistă, sociologică, sau estho-psihologică, metoda critică s-a dovedit în cele din urmă a nu fi un instrument de precizie, avînd numai valoarea celui ce o practică, valoare mai totdeauna extraestetică. Rătăcirea genuistică fusese așadar înlocuită cu rătăcirea metodologică.

Dar s-a consumat și această experiență. Și un timp, după lichidarea formulei estho-psihologiste a lui Hennequin, se putea crede că literatura a ieșit cu bine din mîna profesorilor și că mobilitatea naturii poetice, pe acești cercetători, porniți să măsoare în toate felurile gradul de salinitate sau adîncimea mărilor ca să explice lacrima condensată a unei biete scoici sau culoarea mărgeanului, i-a redus pentru totdeauna la condiția proprie de comentatori ai textelor și de istorici ai fenomenului literar.

Totul însă n-a fost decît o scurtă înşelare. O dată cu mişcarea societăţii în sens socialist, spiritele pedagogice au reluat teoria mediului (Abatele Du Bos şi Taine) întemeind-o sociologic, politic şi economic. Această nouă pierdere de vreme se poate constata azi atît în străinătate, cît şi la noi.

În Franţa, un domn A. Cornu, sub titlul *Marxisme et Idéologie (La Pensée, Revue du Rationalisme Moderne,* Nr. 2, 3 Janvier-Juin, 1945) îşi propune să întemeieze o critică literară marxistă. E vorba deci de o nouă metodă de cercetare. Sîntem destul de sceptici, deocamdată nu din cauza punctului de vedere materialist-istoric, adică determinist, pe care îl proclamă, ci din cauza spiritului de metodă, care, după atîtea falimente, este din nou adoptat. În sfîrşit, A. Cornu impută criticii literare moderne că, îngrijindu-se îndeosebi de factorul personalitate, „nu descoperă întrucît şi unde anume un scriitor este expresia timpului său" pe de o parte, iar pe de altă parte făcînd critica taineismului, că ea „nu ţine decît foarte neîndestulător seama atît de diviziunea societăţii în clase, cît şi de rolul activ al omului în evoluţia socială".

După A. Cornu, metoda marxistă cere o conexare a operei cu epoca în care a apărut şi considerarea epocii „în trăsăturile ei generale şi tipice, prin care se arată curentele divergente, tendinţele opuse ale marilor clase sociale antagoniste" ! ; metoda are nevoie de „leitmotivurile epocii", de „temele care neagă realitatea, fie printr-un act arbitrar de voinţă, fie prin renunţare, evaziune sau moarte, teme proprii claselor decadente", de „temele plat utilitare, fără ideal şi pasiune, care caracterizează perioadele de stagnare economică şi socială" ; are nevoie în sfîrşit de „temele speranţei, ale bucuriei şi ale credinţei în viaţă, care sînt ale claselor ascendente şi ale perioadelor de dezvoltare şi expansiune". Caracterul tipic al operelor stă în legătura cu aceste teme generale.

S-ar putea răspunde pe loc că romantismul, care coincide cu triumful politic şi economic al burgheziei, a pus totuşi în circulaţie nu o literatură a vieţii, ci dimpotrivă pe aceea a „negării realităţii, a renunţării, a evaziunii şi a morţii". Dar chiar de am admite pe de-a-ntregul exigenţele ultimei metode, ce ne pot spune aceste teme, adică „leitmotivurile' unei epoci, despre unicitatea scriitorilor, despre acea valoare personală ireductibilă, care este farmecul etern al unei personalităţi şi al unei opere ? „Temele" epocii, prezente fără îndoială la scriitorii

excepționali, ele singure, fără misterul originalității fac numai pe autorii mediocri. Împrejurări comune ca „diviziunea societății în clase și rolul activ al omului în evoluția socială" pot crea pe scriitorul-tip, care nu este o realitate estetică, dar nu, ca să ne exprimăm în limbajul preopinenților, pe scriitorul-mutant, adică pe acel autor, care la suma de frumusețe cunoscută adaugă un coeficient nou, personal și inexplicabil.

Este drept însă că A. Cornu cunoaște și recomandă de asemenea obligația estetică a criticii : „Fiecare scriitor conferă acestor teme generale, potrivit cu temperamentul său, cu talentul său și cu influențele pe care le-a suferit, o expresie care îi este proprie : aceasta implică, pentru studiul oricărui scriitor, după expunerea trăsăturilor distinctive ale epocii și, în cadrul epocii, a curentului social căruia îi aparține, o analiză a psihologiei individuale, a talentului personal și a mediului particular în care a trăit el". Dar acordul asupra principiilor este, după cum se știe, cel mai ușor lucru din lume ; dificultatea vine de la aplicarea principiilor.

Astfel, ca să-și ilustreze teoria, criticul o aplică demonstrativ în cîte un mic eseu despre Rilke și Novalis. Rilke îi apare ca expresia burgheziei decadente, măcinată de crize economice, iar Novalis ca expresie a feudalității decadente, fiind amîndoi cu alte cuvinte exponenți a unui declin social, pe care îl prefac deopotrivă, atît unul cît și altul, în teme lirice semnificative, cum ar fi refugiul în vis sau în moarte.

Judecata estetică nu este însă o judecată de categorie, ea trebuind să vizeze la unic. Nevoind să contestăm declinul burgheziei sau al feudalității, care s-ar exprima la cei doi poeți prin aceeași voință lirică de a se extrage dintr-o realitate socială agonică, ne întrebăm pentru ce totuși, atît unul, cît și celălalt, ei se deosebesc în chip particular de toți contemporanii lor și pentru ce, exponenți amîndoi ai aceluiași declin, Novalis e Novalis și Rilke e Rilke, fără nici o posibilitate de a li se confunda vibrația ? Nimic din recomandarea de principiu, privitoare la analiza talentului personal și a psihologiei individuale n-a trecut în aceste modele practice de critică literară marxistă. Acestea toate însemnează, după cît se pare, că A. Cornu, putînd să fie un marxist, nu e și un critic literar.

Pînă acum, la noi criticul marxist n-a apărut încă. Avem tot timpul, bineînțeles, și îl așteptăm. S-ar putea întîmpla să fim mai norocoși decît francezii, cine știe ? ! De îndată ce mult-

așteptatul ar fi mai mult critic literar pur și simplu decît critic literar marxist sau cel puțin de îndată ce ar fi și una și alta în aceeași măsură, am avea dreptul să ne socotim mai norocoși. Și este probabil (respirăm doar un aer „determinist") ca lucrurile să stea chiar așa. Greșelile din Franța de azi, în domeniul literaturii, sînt la noi mai greu de prevăzut. Cauza este că, în timp ce cultura franceză abia se elibera de metoda Du Bos — Taine, adică de sociologismul nemarxist, cultura noastră dobîndise, din întîmplare chiar de atunci, un critic, care a făcut tot ce a putut pentru marxismul criticii, fără să meargă însă cu orientarea sa ideologică pînă la anularea criticii literare.

E vorba bineînțeles de Dobrogeanu-Gherea, adevărată frînă a culturii noastre în materie de critică sociologică. Sub titlul *Materialismul Economic și Literatura (Lumea Nouă Științifică și Literară,* Nr. 1, 2, 1895) Gherea își prevenea compatrioții cu indiscutabilă autoritate, împotriva rătăcirilor critice, la care i-ar fi îmbiat marxismul: „Teoria materialismului economic constată un adevăr sociologic important, că structura economică a societății hotărăște în primul rînd toate celelalte manifestări sociale ale ei cum e organizația politică, religiunea, credința, morala, producțiile artistice. Partea cea mai contestată și în adevăr cea mai contestabilă a acestei teorii e aceea care privește arta... Pentru acei care au pătruns teoria aceasta și se ocupă cu literatura și mai ales cu critica literară contemporană, e foarte interesant de văzut cum criticii și lucrările lor mai însemnate și chiar și pînă și articolele de gazetă mereu și mereu cad în mrejele materialismului economic, de multe ori, nu e vorbă, fără a ști că au a face cu o teorie pe cît de adîncă și roditoare, pe atît și de eretică".

Primul nostru critic „determinist" a făcut, prin urmare, imposibilă apariția la noi a unui domn Cornu. Tinerii noștri, care se exercită merituos, dar întîrziat în această materie, ar trebui mai curînd să-și cerceteze clasicii. Critica nu are de cîștigat nimic esențial de pe urma unei singure metode.

După avertismentul lui Dobrogeanu-Gherea și anume că materialismul economic în aplicațiile lui la problemele artei este o teorie „în adevăr contestabilă", chestiunea metodei respective de cercetare literară nu mai era de așteptat. Dacă chestiunea se mai pune totuși, lucrul vine de la tineri, care dovedesc a nu-și cunoaște bine precursorul. E destul de rău. Am

înțelege la urma urmei că virsta să nu le fi permis pînă acum să ajungă pînă la autorități străine, cum sînt un G. Plehanov și A. Labriola, după care deși marxiști oarecum mai reputați decît tinerii noștri candidați literari la examenul politic al momentului, factorul artistic ultim rămîne geniul personal. Cum să înțelegem însă necunoașterea opiniei singurului lor critic local de necontestată autoritate? Ar fi posibil cu toate acestea ca, oricît de tineri, ei să nu împărtășească punctul de vedere al lui Gherea. Este și acesta un drept chiar de discipol. Nu i-am văzut însă combătîndu-și maestrul. I-au trecut cu vederea o greșeală inexplicabilă? Foarte bine, numai că afirmația lui Gherea nu este singurul fapt asupra căruia tac. Mai trec peste atîtea altele. Ei sar astfel cu multă sprinteneală și cu tot atîta ignoranță peste o experiență literară și un proces critic repetat de cîteva ori în literatura noastră, fără ca totuși să fi extras din el vreun folos propriu. E vorba de literatura politico-naționalistă, al cărei proces l-a făcut Maiorescu, de literatura semănătoristo-poporanistă, al cărei proces l-au făcut Dragomirescu, Densusianu și mai ales E. Lovinescu, și e vorba de tendința de ortodoxisare a inspirației poetice la a cărei combatere au participat mai toți criticii contemporani. Din discuțiile urmate, se alesese adevărul că orice material, de orice natură ar fi, este convertibil în valoare estetică, dar nici un material nu implică în sine inițialmente un plus propriu de valoare. A fost destul de neînțeles că au trebuit trei dezbateri ca să se aleagă de fiecare dată același adevăr. Mai este oare nevoie și de a patra dezbatere? Precum s-a respins de trei ori oricărui material amorf, adică naționalismului, semănătorismului și ortodoxismului, îndreptățirea de a califica estetic o anumită operă, tot astfel o nouă generație, cu bună memorie, ar fi urmat, cu o mișcare automată, să respingă repunerea în discuție a aceleiași chestiuni. E clar că vechea dispută încearcă azi să recapete viață, disimulîndu-se sub noi termeni, sub termeni „socialiști". Chestiunea, fundamental însă, e aceeași, care și așa a fost dezbătută de prea multe ori, ca să nu fi dobîndit înfățișarea de manoperă, de fraudare a puterilor spirituale, de care dispune fiecare generație literară. O lege rea face ca în treburile spiritului nimic să nu se însumeze viu, așa cum se petrec lucrurile în științele pozitive, unde progresul se înfăptuiește prin adăugiri, prin cercetări și dezbateri totdeauna noi, unde, cu alte cuvinte, memoria e un factor real de progres, ne-

maifiind posibilă, de exemplu, controversa descompunerii luminii în spectrul solar sau a propagării luminii în linie dreaptă. Numai științele spiritului și îndeosebi știința literară pare condamnată să se mintă continuu, să se învîrtească pe loc pînă la ameteală, pînă la istovire, pînă la sterilizare. Cu un penibil sentiment al pierderii vremii, dar și cu sentimentul întremător al datoriei față de cultura noastră am dat noi înșine cîteva impulsuri vîrtelniței gălăgioase a timpului prezent. Să dăm însă rînd obiecțiunii capitale. Este drept că ea nu lovește numai în metoda materialist-economică, ci în toate metodele de cercetare literară, lovește deci în spiritul de metodă. Metoda critică însemnează determinism-critic. Cine adoptă pe oricare dintre ele, profesează implicit convingerea că poate determina caracterul intim al artei prin psihologia artistului, prin biografia lui, prin mediul familial, intelectual, social și cosmic, prin sistem economic, prin clasă, naționalitate, rasă etc... El crede însă în prealabil că opera de artă transportă dintr-o dată și pe de-a-ntregul, adică traduce direct în planul expresiei artistice o psihologie, o biografie, o sociologie, o epocă etc. Puțin știu acești metodologi din puținul care se poate ști despre procesul creației artistice ! Dacă totuși metoda fie biografică, fie sociologică, rasială și fie oricum, ar mai putea iluziona pe unul și pe altul cu privire la operele care ar exprima direct și nealterat realitatea, ea devine evident improprie și cu totul infructuoasă cînd se știe că operele de artă ascultă și de legea fundamentală a creației compensatoare sau complementare. Esteticianul Charles Lalo vorbește chiar de creația „divergentă", și numai de acest fel de a se crea artistic. În adevăr, sînt foarte numeroși artiștii, și în general oamenii de cultură, care nu seamănă cu opera lor. Sînt foarte numeroase societățile și epocile care nu seamănă cu arta pe care o gustă și o propagă. Acești artiști, aceste societăți și aceste epoci se exprimă complementar, prin compensație sau „divergență". Ca să ne mărginim la cultura numai a noastră, ne vom gîndi mai întîi la cronicarul Neculce. Noi îl vedem azi prin opera rămasă de la el, operă arhaică în atmosfera și reprezentările ei, populară ca limbaj, etică în concepție și în definitiv țărănească. Neculce e deci pentru noi un țăran arhaic, condus de instinct și nu de cultură. Dar adevărul biografic este exact cel contrar : Neculce era de cea mai subțire viță boierească, a avut o conduită etică destul de ondulată și nu era de loc un inculț. Imaginea lui lite-

fără e o imagine pe de-a-ntregul construită, compensatoare. Să trecem la urmaşul său, la Creangă, care îl continuă în plasticitatea ţărănească şi în stilul sfătos. În amintirile lui, după cum se ştie, aflăm umorul cel mai sănătos, mai tonifiant, mai stenic şi viaţa cea mai explozivă, de voioşie, cea mai plină de plăcerea de a trăi. Dar Creangă era vătămat în toată fiinţa de boala epilepsiei, de „pedepsie", cum îi spune el o dată popular ! Scriindu-şi amintirile din copilărie, el se arunca într-un dublu proces de compensaţie : o dată, refugiindu-se în vîrsta neatinsă încă de răul de care suferea, iar a doua oară ieşind din răul său şi trăind imaginar un inalterabil umor, care ar fi trebuit după ştiinţa comună să însemneze sănătate deplină ! Un caz tot de compensaţie fiziologică este Eminescu : documente biografice ni-l arată istovit ca forţă virilă şi totuşi el era chiar în acea epocă un poet erotic de mari aprinderi. În privinţa societăţii şi epocii, semănătoriştii şi poporaniştii au fost surtucarii mai de carte de pe la începutul veacului acesta, o grupare de intelectuali şi orăşeni, unii dintre ei, mai ales animatorii, fără nici o legătură cu realităţile rurale sau cu poporul. Ei creau de asemenea complementar. Descrierea naturii, absentă ca gen, în folclor şi deci şi în Creangă, abundă în literatura cultă, la senicri ca Alecsandri, la cărturari ca Odobescu (acesta şi senior), ca Hogaş. Sentimentul naturii este astfel o creaţie „divergentă" a aristocraţilor, a orăşenilor şi a cărturarilor, oamenii de salon, de cafenea sau de bibliotecă. Aceeaşi lege a creaţiei artistice ar putea fi recunoscută ca guvernînd creaţia atîtor artişti străini, a tuturor societăţilor şi timpurilor. Deslusirea ei numai în cadrul culturii noastre ne lămureşte deplin asupra valabilităţii cricărei metode, asupra ideii, cu alte cuvinte, de determinism critic. Spiritul de metodă nu este aşadar un semn de vocaţie critică. În formele sociologice în care încearcă azi să se manifeste din nou, e poate ultima încercare a pedagogiei şi a politicii de a interveni în problemele artei.

Nu este nimeni, căruia să-i fi scăpat mișcarea culturii noastre din anii de după întiiul război mondial.

Pînă de curînd, în desăvîrșit acord cu năzuințele politice ale vieții de stat, care se alăturau unui conformism democratic european, literatura își potrivea formele după tiparele aduse de peste graniță, cu o voință limpede de încadrare în aceeași unitate continentală. Chiar dacă între noi erau scriitori care, zicîndu-și tradiționaliști, se opuneau tendinței de contopire în europeismul literar, ei înșiși ca înfăptuitori ascultau, fără să simtă, de mișcarea celor mai mulți.

E cunoscut astfel cazul frumoasei reviste *Gîndirea*. Pornită de la Cluj în 1921, cu gîndul de a reprezenta literatura unei Românii unite, de Cezar Petrescu, o dată mutată la București și condusă de Nichifor Crainic, publicația își asumă o directivă tradițională — în general, și chiar o doctrină ortodoxistă — în particular. Ideea noului conducător era să se împotrivească acelui fel de internaționalizare a literaturii, la care bănuia că poate duce dependența prea strictă de formele culturii franceze.

Dar contraîndrumarea, după cum s-a observat la timp, nu arăta o mișcare a fondului sufletesc propriu, ci dezvolta cultural sugestia eseistului german Keyserling despre o posibilă renaștere ortodoxistă la noi, în căutarea căreia, pentru poeții revistei, ajutorul venea de la catolicul Rilke. Cu gestul de a ne regăsi în noi înșine, numai respingînd influența franceză și primind în schimb una germană, ne regăseam prin urmare în aceeași Europă de care ne feream. Încît, pe drept cuvînt, putem spune că, modernistă sau tradiționalistă, literatura noastră de după marea unire, în întregime, are mișcări oarecum comandate.

De la un timp, lucrurile par a fi început să stea altfel. Datorită acelorași împrejurări felurite, dintre care unele țin de

transformarea spiritului public, iar altele — de voința conștientă a instituțiilor îndrumătoare, cultura ni se orientează de la sine către realitățile românești. Literatura modernă se face și azi, dar cu cîtă moderație în formă și în debit față de acum numai zece ani! De unde altădată, alături de scriitorii noi, clasicii nu se tipăreau decît în ediții școlare, critica timpului nemișcîndu-se din mijlocul producției curente, astăzi evenimentul de cultură cel mai însemnat este retipărirea științifică a marilor noștri scriitori, care coincide în chip fericit cu diferite studii critice despre ei.

Noile ediții din Hasdeu, Odobescu, Caragiale, Creangă, Iosif, Macedonski și cîte vor mai apărea încă din grija Fundației pentru Literatură și Artă dau culturii noastre din ultimii ani trăsătura distinctă a voinței de întoarcere la izvoarele proprii. E un fel realist, acesta, de a ne descoperi pe noi nouă înșine, fără îndemnuri teoretice și exterioare. La încheierea campaniei editoriale abia începută, se va vedea mai bine că retipăririle Fundației tind să ridice în conștiința cititorilor și scriitorilor — deopotrivă — o epocă în care s-a formulat deplin identitatea noastră culturală.

Care este acea epocă, se poate vedea din reeditările de pînă acum: de la Hasdeu pînă la Iosif, aproximativ de la 1866 pînă la 1914. A medita asupra acestor scriitori este a medita asupra literaturii premergătoare a războiului reîntregirii.

Există dar o perioadă în cultura română, căreia să i se poată zice „De la războiul de independență la războiul de reîntregire"? S-ar părea că împrejurările nu favorizează răspunsul afirmativ.

În al doilea rînd, ceea ce pare a fi împiedecat pe istoricii literari să dea acest nume dezvoltării culturale dintre 1866 și 1914 — este distribuirea tendințelor acestei perioade între un sfîrșit și un început de veac. Așadar o obișnuință a gîndirii omenești, aceea de a vedea unitățile spirituale coincizînd cu cele istoric-calendaristice, li se ridică în față.

Atît de hotărîtor este pragul lui 1900, care împarte în două cultura timpului, încît însuși spiritul capabil de mari sinteze al lui N. Iorga s-a manifestat cedant. Concepînd istoria literaturii în legătură strînsă cu istoria spiritului public și deci cu cele mai însemnate date naționale, el își intitulează un capitol de cercetări *Literatura Românească în Epoca Unirii*

și în Domnia lui Vodă Cuza, dar despre putința unui subtitlu de istorie literară cum ar fi cel de mai sus nu ni se spune nici un cuvînt.

Mai mult încă, prof. N. Iorga, cu ochii la hotarul dintre cele două veacuri, deși intuind limpede unitatea de cultură care ar fi trebuit să-l acopere, descifrează sfîrșitului de secol un sens, iar începutului veacului nou — un altul: pînă la 1900, ideile vremii îi apar grupate în izbînda pe care o numește „crearea formei", iar după aceeași dată sforțările toate i se prezintă ca mergînd „în căutarea fondului".

Disciplinarea unui vast material de istorie literară impune, se înțelege, secționări metodice chiar acolo unde există convingerea că se secționează o unitate vie, cum este epoca 1866—1914. Și, la prof. Iorga, dacă n-ar fi decît ideea clasică a putinței „formei" și „fondului" de a se realiza deosebit, aplicată la două perioade de cultură consecutive, ceea ce presupune că se vorbește de fapt despre una și aceeași perioadă întregită în doi timpi, o asemenea convingere se deslușește dintr-o dată.

Că epoca nouă se deschide o dată cu constituirea Junimii de la Iași, nu mai încape nici o îndoială. În timp ce generația „eroică" se stinge, tinerii vremii organizează alte publicații și plănuiesc directive mai realiste.

Bălcescu dispăruse de cu vreme. Eliade îmbătrînit, dar mai ales lovit de un discredit, pe care îl provocase cu ciudățeniile firii sale, în conflict cu instituțiile de cultură ca și cu noua domnie, este împins din singularizare în singularizare pînă la ținuta de profet dezafectat; va muri la 1872. Grigore Alexandrescu, țintuit mai bine de douăzeci de ani de o moarte mereu amînată, era un scriitor sfîrșit, o umbră glorioasă care va sfîrși și ca om în 1885. Bolintineanu, oricît l-ar fi mai ajutat cunoscuta lui facilitate de compunere, din care acum izvorăsc biografii de voievozi și drame istorice și epopei și poeme care de care mai veștede, ca fost ministru al lui Cuza, regimul nou instaurat îl va ține departe și de viața publică pînă cînd va muri, ospitalizat de prieteni, la cîteva luni după Eliade. Un bătrîn care nici el nu se mai vedea ascultat, deși își impusese chiar Academiei convingerile sale în totul latiniste, și care va pieri în 1881, era de asemenea Laurian.

Dintre moldoveni, Alecu Russo dispăruse din 1859. De Costache Negruzzi nici nu se mai vorbea. Iar Kogălniceanu, fiind fost primul om politic al regimului Cuza, va lîncezi politicește, dar și mai mult culturalicește, deoarece ca ministru va mai fi folosit de Ion Brătianu, în timp ce ca om de cultură va fi încetat cu totul de a juca vreun rol. Singur Alecsandri, om aproape de cincizeci de ani în 1866, va rămîne să fie luat în seamă de noua generație ca și de noul regim.

În acest moment istoric de stingere sau numai ștergere a luptătorilor pentru o cultură națională, tineretul moldovean se organizează la Iași, într-un cerc de prieteni instruiți în școlile Apusului, și pornesc să dea, cu activitatea lor, noului stat un conținut adevărat.

Pentru aceasta, tinerii ieșeni ai timpului, dintre care amintim numai pe Maiorescu, pe Carp și Iacob Negruzzi, se pun în contact cu spiritul public, pe care îl vor influența potrivit cu ideile lor, prin conferințe foarte cercetate și prin revista *Convorbiri Literare* din 1867.

Realiști în concepția despre cultură, cît și despre politică, „junimiștii" vor inaugura lupta pentru îndreptățirea formelor românești de cultură și de stat printr-un conținut echivalent; se vor institui ca vamă a formelor importate; vor milita împotriva statului liberal (susținînd însă pe prințul străin, de care se simțeau apropiați prin educația germană comună), ca și împotriva liberalismului culturii. Vor căuta mai întîi să cîștige de partea lor spiritul public prin învățămînt, literatură și știință — și îl vor cîștiga; vor încerca să-l dobîndească și prin politică, chiar strămutîndu-se la București, dar nu vor izbuti. Căci, la sfîrșitul secolului trecut și la începutul celui următor, dacă junimismul ajunge să stăpînească în cultură, liberalismul învinge în politică.

Dar pe tărîmul cultural, care singur ne interesează, convorbiriștii, ca să-și impună vederile, combat cu succes aproape totul. De aceea ei se trezesc în polemică cu mai toate publicațiile și scriitorii vremii, cu Hasdeu de la *Traian* și *Columna lui Traian*, cu V. A. Ureche, Petre Grădișteanu și Pantazi Ghica de la *Revista Contemporană*, cu Gherea de la *Contemporanul*, cu Aron Densusianu de la *Revista Critică-Literară* din Iași, cu Macendonski de la *Literatorul* și cu „jurnalele din Austria" în bloc.

Numai pe Alecsandri, dintre mai vîrstnici, îl cruță și, în ciuda tuturor insinuărilor strecurate de adversari în legătură cu glorificarea peste măsură a lui Eminescu, chiar îl cultivă. Alecsandri însă, se purta ca un senior al literelor române, colaborînd fără deosebire la mai toate revistele timpului (care ar fi dorit să-i capete fiecare exclusivitatea), neuitînd nici publicația lui Macedonski.

Dar apariția primilor noștri mari scriitori, Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Coșbuc etc., publicați de *Convorbiri*, va concretiza pentru orice adversar rezultatul campaniei junimiste, pe care foștii dușmani înșiși îl vor ratifica, devenind în cele din urmă cu toții, afară de puțini, ca Macedonski, colaboratori ai *Convorbirilor*. Și este sigur că nici directorul *Literatorului* n-ar fi lipsit de la înfrățirea taberelor, dacă ar fi avut un caracter mai acomodant. Nu-și citise el *Noaptea de Noiembrie*, chemat de Maiorescu, la Junimea în 1882 ?

În sfîrșit, triumful junimismului în cultura română era deplin. Încît pe drept cuvînt se socotește că anul înființării faimoasei societăți încheie o epocă eroică, sleită de la sine, și deschide alta — de realizări superioare. Este anul în jurul căruia, cu excepția lui Alecsandri, care își va reînnoi inspirația mereu, se petrec două mari generații : una a bătrînilor care intră în umbră, iar cealaltă — a tinerilor, care vor formula efectiv identitatea noastră morală și estetică.

Că această epocă se încheie cu 1914, este tot atît de evident. Oamenii vechi ai Junimii, cîți mai rămăseseră în viață, ca Maiorescu și Carp, cîștigați definitiv de politică și bătrîni, sfîrșesc la cîțiva ani după 1914. Eminescu și Creangă erau morți de mult, de douăzeci și cinci de ani. (Slavici va dăinui pînă în 1925, dar acoperit de oprobriu pentru filogermanismul său din timpul războiului ; de asemeni Iacob Negruzzi, rămas ultimul dintre junimiști, dar de mult fără glas.) Coșbuc piere și el în curînd. Caragiale murise în 1912 la Berlin. Chiar postjunimiști mai tineri ca Anghel, Iosif și Chendi vin la rînd și se aruncă în gol. Așadar o serie nouă de oameni, istoviți și ei sau numai întrerupți, cedează rîndul în moduri diferite.

Însă gruparea de tineri, pentru ca simetria cu ceea ce se întîmpla cu cincizeci de ani în urmă — la 1866 — să fie perfectă,

grupare din care să se ridice cîrmuitorii literaturii viitoare, nu se mai arată, scriitorii fiind împărțiți între publicații care nu mai aspirau să dea directive. Obosite de polemici în jurul ideilor pe care nu le sprijină opere propriu-zise, revistele dintre 1910 și războiul pentru reîntregire se reprezintă prin tipul electiv al *Flacării*, înființată acum, și prin acela liber, cu totul liber, al *Noii Reviste Române*, pornită încă din 1900. Continua să apară și vechea *Convorbiri Literare*, slăbită însă în forța ei de îndrumare; condusă, după Iacob Negruzzi, de Bogdan și Mehedinți, glorioasa revistă coborîse în deplină inactualitate.

Tendința generală în acest timp, amintindu-ne, pe lîngă *Flacăra* și *Noua Revistă Română*, de *Insula* lui Minulescu, de *Simbolul* viitorului dadaist Tristan Tzara și mai cu seamă de *Viața Socială* a lui N. D. Cocea și *Cronica* lui T. Arghezi, mergea acum către înnoirea formulei literare, către un alt gust, poate mai artificial, sigur mai rafinat. Noua mișcare însă, care se schița fără îndemnuri ideologice, din propriu impuls, fiind a atîtor publicații cam în același timp (scriitorii noi găsiseră și un ziar în care să-și tipărească inovările — era *Seara* lui Bogdan-Pitești), nu s-a putut limpezi chiar atunci, căci marele război se aprinse și pentru țara noastră.

Ceea ce a urmat după încheierea păcii, se știe: oameni noi — literatură nouă, chiar dacă oamenii, cum am văzut, își ziceau tradiționaliști.

Ca altă dată Alecsandri, care răspunsese la chemarea a două generații succesive, numai N. Iorga și M. Sadoveanu au continuat să lucreze cu o tinerețe neajunsă nici de cei mai tineri din zilele noastre, fiind — dacă nu urmați — mereu admirați pentru geniul lor neistovit. Un adevărat miracol de longevitate creatoare i-a prezervat pe amîndoi de bătrîneți inepte, primul rămînînd la vechea vigoare cărturărească, iar al doilea chiar sporindu-și, cu ultimele romane, capacitatea epică.

În afară însă de aceste două excepționale personalități, nimeni de azi, în mod expresiv, nu mai face legătura dintre epoca dinainte și aceea după 1914, cînd sufletul românesc — în aspirațiile lui literare — caută să-și recompună altfel echilibrul pierdut. Sînt aproape lumi diferite, „înainte" și „după", cu un alt fel de a simți și de a exprima, cu idealuri etice și

estetice străine unele de altele, cam în același chip cum respirația literară de după 1866 era alta decît aceea a unui Eliade și Bălcescu sau Kogălniceanu și Russo.

Istoricii noștri literari grupează însă faptele acestei perioade culturale, ale cărei margini sînt înființarea Junimii și războiul de reîntregire națională, după criterii deosebite. Fie ei N. Iorga și E. Lovinescu, spiritele cele mai opuse în materie de interpretare literară, ceea ce îi unește este chipul comun de a secționa epoca prin 1900. Mișcarea *Sămănătorului,* care inaugurează veacul, e altceva decît ce se cunoștea înainte: o renaștere — susține Iorga, o decădere — contrazice Lovinescu.

Vom încerca să arătăm că „sămănătorismul" a fost de fapt numai o continuare, un accent mai puternic pus pe unul din elementele sintezei culturale de la sfîrșitul veacului trecut, după cum alte mișcări paralele cu ea preferau să ia laturi diferite ale aceleiași sinteze. Și prin urmare, alături de *Sămănătorul,* vom numi atît *Convorbirile Critice,* cît și *Viața Nouă* ca publicații care după 1900 au dus mai departe cîte o singură direcție fie junimistă, fie numai a timpului Junimii.

Dar mai întîi, care este poziția „sămănătorismului" față de Maiorescu? Criticul nostru, căruia i se lasă cinstea de a fi dat directive pînă la încheierea veacului XIX, dovedise înțelegere față de orice manifestare literară, cultă sau populară; ceea ce îi atrăsese dezaprobarea fusese tendința la o formulă sau alta, estetismul lui Macedonski sau românismul ostensibil al atîtor anonimi din epocă.

Îi plăceau *Poeziile Populare, Pastelurile* și *Ostașii Noștri* de V. Alecsandri, gusta pe Creangă și Slavici, care exprimau un adevăr de simțire românească indiscutabil, și chiar scrisese la 1872 în *Direcția Nouă:* „Noua direcție, în deosebire de cea veche și căzută, se caracterizează prin simțimînt natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor ce omenirea întreagă le datorează civilizației apusene și totodată prin păstrarea și accentuarea elementului național".

Conducătorii *Sămănătorului,* așadar, vor descompune idealul artistic maiorescian, cultivîndu-l pe o singură latură în dauna celeilalte: „elementul național" va deveni copleșitor,

„ideile ce omenirea întreagă le datorează civilizației apusene" fiind socotite ca primejdioase.

Dar în același timp cu acțiunea „sămănătoristă", care continuă unilateral punctul de vedere convorbirist, însăși consacrarea scriitorilor proeminenți, apăruți între timp, vine tot de la Maiorescu, care — dacă nu-i prezenta mai amplu în articole speciale, cum făcuse pentru Alecsandri și Eminescu, îi semnala în edițiile succesive ale *Criticelor* sale și îi încorona cu premii academice în plin „sămănătorism". Amintindu-și bine ceea ce susținuse cu privire la „elementul național" în *Direcția Nouă*, Maiorescu se va simți liber în 1906 să laude la Academie pe Octavian Goga și pe M. Sadoveanu pentru inspirația lor românească, iar, pe de altă parte, să dojenească pe Duiliu Zamfirescu pentru opiniile aspre, ce profesa, despre poezia populară și poporanism.

Cu aceste puține lucruri amintite din nou, putem dar fi siguri că acțiunea directă a lui Maiorescu n-a încetat să se exerciteze pînă spre 1910, după cum nu încetase nici sub forma indirectă a continuării prin alții, chiar dacă era vorba de continuări unilaterale. Căci, alături de *Sămănătorul*, care predica inspirația pur românească, în același deceniu, apare *Convorbiri Critice*, revista lui M. Dragomirescu, care — împotriva „sămănătorismului" și a derivatelor lui — va milita pentru autonomia fenomenului artei literare, pentru interesul exclusiv estetic al scrierilor, cu alte cuvinte pentru celalt element al sintezei maioresciene. După 1900, spiritul de la *Convorbiri Literare* dăinuia așadar disociat, datorită fanatizării naționale și estetice deopotrivă, rupte amîndouă din aceeași veche stare de echilibru.

În raport cu întreaga epocă zisă „junimistă" (1866—1900) și nu numai cu atitudinea lui Maiorescu, primul deceniu al veacului XX cu atît mai puțin este nou ca orientare literară. Publicațiile de scurtă durată, din acea vreme, dar cu înfățișare proprie față de *Convorbiri Literare*, și anume *Contemporanul*, *Evenimentul Literar* și *Vatra* sînt temeliile *Sămănătorului*, ale *Curentului Nou*, ale *Vieții Românești* și ale *Cumpenei*, adică ale acelor reviste care, după 1900, vor da împreună coloratura de fond întîiului deceniu literar al secolului nostru.

Directiva critică a celei dintîi o avusese Dobrogeanu-Gherea, pe a celei următoare — C. Stere (Șărcăleanu) secundat de G. Ibrăileanu, iar pe a ultimei — trei scriitori de vază : convorbiriștii Slavici, Caragiale și Coșbuc, dintre care cel din urmă, ca să scoată *Sămănătorul* la 1901, se va asocia cu Vlahuță.

Ca o dovadă mai mult că revista lui Coșbuc și Vlahuță ține cu rădăcinile ei de publicațiile de pe vremuri ale lui Gherea și Stere este preluarea conducerii, la scurt timp, de către N. Iorga, fost colaborator în tinerețe al primilor noștri socialiști, dar evoluat repede, sub puterea eminescianismului politic, la naționalismul intransigent pe care îl va imprima și publicației.

Era firesc dar ca în curînd cei care mai rămăseseră socialiști adevărați să se grupeze și să combată deformarea crezului comun de altădată. Ei apărură la *Curentul Nou* și, organizați mai puternic, la *Viața Românească,* unde G. Ibrăileanu trebui să arate pe larg ce se înțelege prin „poporanism", spre deosebire de „sămănătorism". Au urmat cele mai aprinse discuții pe chestiuni mai mult de nuanță politică, deoarece în materie de orientare literară, atît unii cît și alții cultivau „poporul", recomandau literatura țărănească, impuneau valorile etnice, pretinzînd de la scriitori opere în care să exprime „specificul național". Ceea ce însemnează că încă o dată noul veac se lega organic de sfîrșitul celui încheiat, formînd un singur trunchi. E perioada culturală cea mai omogenă ; nici o diferență substanțială nu avem de înregistrat între 1866—1900 și 1900—1914.

Cînd însă, de altă parte, E. Lovinescu ia cunoscuta sa atitudine antisămănătoristă, considerînd mișcarea ca o regresiune istorică la etnicismul lui Alecu Russo, scopul urmărit nu este solidarizarea începutului veacului nou cu veacul vechi, ci curățirea terenului de ceea ce ar fi acoperit apariția literaturii moderniste. Aruncînd „sămănătorismul" într-un trecut cît mai fumuriu, încercările de literatură „sincronică" trebuiau să devină mai evidente.

Dar, pentru istoria literară, datele nu se schimbau. Fie că *Sămănătorul,* cum crede N. Iorga, fie că revistuțe ca *Forța Morală, Linia Dreaptă* sau publicația mai organizată *Viața Nouă,* cum crede Lovinescu, erau atunci organele regenerării

noastre literare, care se anunţa, anul 1900 este socotit din amîndouă părţile ca hotar între două epoci deosebite.

Unei priviri libere de orice subiectivitate, lucrurile îi apar altfel. Nici modernismul începător dintre 1900—1910 nu diferă de ceea ce, pînă la 1900, îl precedase. *Literatorul* ca şi întreaga activitate a lui Macedonski la alte reviste exprimase timp de douăzeci de ani mai nainte aceeaşi voinţă de noutate, simplă gesticulaţie a originalităţii, care se va continua întocmai cu *Forţa Morală, Linia Dreaptă* şi *Viaţa Nouă* pînă către 1914.

La sfîrșitul anului 1636, cînd *Cidul* se reprezentă întîia oară, Corneille nu era un necunoscut.

Cu șapte-opt ani mai înainte, Mondory, interpretul principal din *Cid*, jucînd o piesă oarecare la Rouen, primise din mîna tremurătoare a unui tînăr localnic comedia *Mélite au les Fausses Lettres*. Gîndul necunoscutului fusese poate numai acela de a se semnala concetățenilor săi. Dar Mondory îi depăși timidele speranțe. El citi lucrarea primită, observă un bun meșteșug scenic, prețui priceperea într-ale versificației și, socotind gestul potrivit, plecă la Paris cu comedioara acelui tinerel care se numea Pierre Corneille. În răstimp de aproximativ un an, o și reprezentă pe scena teatrului du Marais. Interpretul văzuse just. Publicul parizian îi ratifică intuiția printr-un succes categoric. Comediei debutului, îi urmară alte lucrări cu același caracter, de mai mic succes unele, dar toate dovedind că noul autor poseda ca nimeni altul știința de a răsuci bine versul.

Faima poetului impuse pe Corneille pînă și în ochii filtranți ai Cardinalului de Richelieu. Acesta ceru să-i fie prezentat și, fără multă amînare, căută să și-l anexeze, introducîndu-l într-o ciudată asociație de autori, pe care o prezida domnul Cardinal însuși. Acest birou dramatic funcționa acoperit, mascînd atît cît trebuia veleitățile literare ale lui Richelieu, care, dînd indicații generale de construcție, realizate în concret de ceilalți asociați, putea continua să rămînă omul de stat serios și temut, dar putea și să cocheteze cu situația de autor dramatic, nemărturisită decît la ureche, în semn de particulară prietenie. Colaborarea avu ca rezultat *La Comédie des Tuileries*, apărută sub firma comună „Cei cinci autori". Lucrul în comun ar fi continuat, fără îndoială, dacă junele Corneille nu s-ar fi dedat, în compunerea actului al III-lea al *Comediei Tuileriilor*, la o libertate neprevăzută

în planul lucrării. Imprudență a geniului, putem noi să numim azi purtarea lui Corneille ; dar domnul Cardinal, atins oarecum în deprinderea lui de a stăpîni, observă pe loc tînărului că îi lipsește *l'esprit de suite*. Iar tînărul înțelese. El plecă în provincia sa, unde, cercetînd antichitatea, care era în gustul epocii, scrise o tragedie ; și unde, cercetînd de asemenea teatrul spaniol, care însă nu mai era în gustul epocii, compuse în sfîrșit *Le Cid*.

Mondory reprezentase tot ceea ce scriitorul produsese pînă atunci și astfel, într-o seară a lui 1636, se naște, o dată cu reprezentarea *Cidului*, „marele Corneille". Publicul teatrului du Marais, obișnuit cu ușoare galanterii amoroase, cu piese ale căror personaje se exprimau amfiguric și spiritual, cu oameni fictivi cărora le plăcea mai mult conversația subtilă, cochetăria literară cu iubirea, decît iubirea însăși, publicul acela „prețios" pînă la artificialitate și deprins, de o serie de autori și chiar de Corneille însuși într-o măsură, să guste cu delicii formularea umflată și curtenească a complimentelor și mai ales a speculațiilor amoroase, acest public, aude deodată pe Mondory declamînd versuri neobișnuite, pline și grele, tăioase și nete ca niște spade, îl aude debitîndu-le cu un accent nou, cu o intensitate particulară, cu un patetism nobil și cutropitor, cum nu-l mai auzise altădată ; publicul, din starea de somn galant, se trezește participînd din tot sufletul la drama de conștiință a unor supraoameni. Acești spectatori dantelați, plini de fireturi și funde, se văd purtați în Castilia lui Ferdinand I, într-un veac și spaniol prin intensitate pasională și cavaleresc prin ținută eroică. Pentru întîia oară întîlnesc ei acolo fapte cu totul neverosimile, gesturi de măreț liber-arbitru, suflete omenești uriașe, situații care, din romanești, cum se promit a fi, devin deodată copleșitor de tragice.

Rodrigue iubește pe Chimène, de care și el este iubit, amîndoi avînd pentru aceasta încuviințarea părinților. Tatăl ei însă, contele de Gormaz, sprijinul de azi al regelui, pălmuiește pe bătrînul Don Diègue, tatăl lui Rodrigue și sprijinitorul de ieri al Castiliei. Rodrigue pe cît este adoratorul Chimènei, al fiicei ofensatorului, tot pe atît, moștenind toate virtuțile cavalerești ale secolului XI, este și feciorul viteaz al părintelui ofensat. El se află în situația cumplită, orice hotărîre ar avea de luat, de a pierde pe Chimène într-un

chip sau într-altul. Căci, dacă urmează imboldul pasiunii cavalereşti pentru onoare, îşi pierde iubita, pe care o va lovi în părinte; iar dacă ascultă de glasul inimii, nerăzbunîndu-şi tatăl, o pierde prin pierderea admiraţiei ei. Pierzînd-o în cazurile amîndouă, el o şi păstrează însă în acelaşi timp: luptînd pentru onoare, se arată demn de iubirea ei; iar pierzîndu-şi tatăl, i se dovedeşte fidel. Încît, păstrînd-o şi pierzînd-o în acelaşi timp, oricum ar acţiona, situaţia lui este crîncenă pînă la anularea voinţei, pînă la imobilitate. E legea lui, fatală în orice caz, aproape ca în tragediile antice ale Destinului. Dar viteazul se eliberează din această strînsoare şi, negîndu-şi fatalitatea psihologică printr-o încordare supraomenească a voinţei, ucide în duel pe tatăl Chimènei. Şi astfel iese din învrăjbita lui nemişcare.

Este evident că onoarea a repurtat în conştiinţa lui Rodrigue o victorie neverosimilă, deci grandioasă, asupra iubirii. Voinţa bărbătească, scăpată din capcanele sentimentelor, a funcţionat inflexibil. Omul e depăşit; apare supraomul.

Oricît de măreaţă, este însă oare atît de simplă drama viteazului? Merge el pe drumul onoarei numai din simţămîntul rece al datoriei sau şi pentru că Chimène, castilliană care n-ar fi putut iubi un laş, îl îndeamnă la aceasta? Este numai onoarea în luptă cu iubirea, cum ni s-a tot spus despre *Cid* şi cum şi este în aparenţa grandioasă a lucrurilor, sau, mai în adîncul patetic al lor, este şi iubirea în luptă necurmată cu ea însăşi? Suferinţa eroului e atît de complexă în zona ei mai umbrită, încît capătă înfăţişări paradoxale, cînd se observă că Rodrigue, din iubire, îşi înfrînge iubirea, pentru că numai înfrîngînd-o şi-o susţine. Pornirea la răzbunare şi impulsiunea erotică, deşi forţe sufleteşti contrare pentru el, se alimentează pe dedesubt una din alta, aflîndu-se amîndouă într-un raport ascuns de reversibilitate. Înăuntru, ele îşi trag una din cealaltă puterea de a se lovi între ele în afară, onoarea fiind pentru Rodrigue un chip al iubirii, după cum iubirea e un chip al onoarei. Cercul cel mai dur aşadar, perfect închis, din care nu există ieşire decît în neverosimil, apare ca schema tragică a conştiinţei lui Rodrigue. Dimensiunea uriaşă se revelează astfel atît în sus ca înălţime morală, cît şi în jos ca adîncime patetică.

Om şi supraom totodată, Rodrigue, personajul-tip al tragediei corneliene, înalţă deodată în ochii lor înşişi pe acei

gentilomi care asistau la spectacol, îi înălță prin ideea de ceea ce ar putea deveni ei înșiși. Nimeni altul pînă atunci nu-i brutalizase atît de măgulitor. De aceea nici n-au mai apucat să observe cîte legi ale tragediei fuseseră desconsiderate, dintre care aceea a „grăbirii către un sfîrșit", adică a unei acțiuni reale care să ducă încontinuu la un deznodămînt, suferise cel mai mult: Chimène și Rodrigue, la deschiderea scenei, se iubesc și urmează să se căsătorească; după cinci acte, ei se află în aceeași situație — se iubesc și urmează să se căsătorească. Între timp, e adevărat, că s-au întîmplat foarte multe lucruri: Don Gomez a pălmuit pe Don Dièguе, Rodrigue a ucis pe Don Gomez în duel, a înfrînt pe mauri, s-a înapoiat cu supranumele de Cidul, s-a oferit să fie ucis de Chimène, a bătut în duel pe Don Sanche, celalt competitor la inima Chimènei; dar nimic de fapt, după uciderea lui Don Gomez, n-a intervenit nou în situațiile dramatice fundamentale. Cu toate acestea, în ataraxia la care Cidul părea sortit prin concepție dramatică, le-a fost destul acelor gentilomi să descopere mecanica sufletului bărbătesc, chiar dacă aceeași psihologie virilă o vedeau și la femeile prezentate, le-a fost destul să întrezărească viziunea sublimă a omului care în lupta cu el însuși se biruie și să asculte sute de versuri de o densitate, o forță și o frumusețe cum nu se mai scrisese; le-au fost de ajuns acestea pentru ca entuziasmul să li se dezlănțuie automat.

O frenezie generală pentru Rodrigue și pentru Chimène cuprinse întreg Parisul. De la teatrul du Marais, *Cidul* trecu la Curte, se reprezentă acasă la Richelieu, tatăl lui Corneille fu înnobilat pentru ca autorul *Cidului* să și facă parte din a doua generație de nobili, în sfîrșit acest succes turbură foarte multe inimi. Dar turbură mai ales inima domnului Cardinal. Pe acesta, motive de om de stat, amestecate cu altele nemărturisite de om pur și simplu, care încercase zadarnic să fie autor dramatic, îl făcură de la început ostil tragediei. Avea, bineînțeles, mai întîi motive de stat: piesa propaga o poezie a Spaniei, cu care Franța tocmai se afla în război; și apoi se deschidea cu un duel și se închidea cu altul, ceea ce contravenea într-un fel la edictele care interziceau duelul. Dar la motivele patriotice se adăugau motivele reale: piesa plăcuse peste măsură dușmancei sale declarate, „spaniolei" Anei de Austria, soția regelui; iar Corneille avea acest mare

succes după ce se desfăcuse de biroul dramatic „al celor cinci"; și în sfîrșit, se mai spune că domnul Cardinal ar fi făcut imprudența de a sonda pe autor dacă n-ar fi dispus să lase a se înțelege că *Cidul* aparține oarecum Eminenței-Sale, cel puțin ca idee; ceea ce Corneille, firește, refuză. Invidia cea mai neagră sperie de aceea luni întregi somnul domnului Cardinal. El căută să impună atenției publice o producție mediocră, al cărei autor mascat era el însuși, dar a cărei reprezentare nici n-apucă să înceapă, că parterul și izbucni într-un vifor de fluierături, cerînd să i se dea *Cidul*. Richelieu se retrase atunci acasă, unde puse să i se joace o parodie a *Cidului*, în care, la întrebarea lui Don Dièguе: *„As-tu du coeur, Rodrigue?"*, acesta răspundea ca la un joc de cărți: *„Je n'ai que du carreau"*.

În public însă, el se mulțumi numai să manevreze invidia altora. Mai ales că un oarecare descoperi, după publicarea *Cidului*, izvorul spaniol al capodoperei, izvor despre care autorul e drept că nu făcuse nici o mențiune. O broșură mai serioasă, *Observations sur le Cid*, al cărui autor era îndemnat din umbră de Richelieu, susținu acuzația de plagiat după *Las Mocedades del Cid (Tinerețile Cidului)* de Guilen de Castro. Se iscă o adevărată furtună polemică ale cărei vînturi căutau unele să răstoarne glorioasa corabie a poetului, iar altele — să-i sufle în pînze. Corneille însuși participa anonim, dar cu toată însuflețirea, la învălmășagul publicistic. În mijlocul disputei, *Cidul* este deferit din îndemnul ascuns al Eminenței-Sale judecății Academiei, recent instituită chiar de Richelieu, care deci sconta o condamnare neîndoielnică. Luni de zile însă Academia își amînă verdictul. Noua instituție fusese ea însăși cucerită de grandoarea ideii de om propusă de Corneille, dar pe de altă parte nu putea nici să-și supere atotputernicul ctitor. De aceea *Sentimentele Academiei asupra Cidului*, care apărură în sfîrșit aproape la un an de la prima reprezentare, conțineau tot felul de obiecții, printre care bineînțeles nerespectarea regulilor lui Aristot era cea mai de frunte, dar sublinia și „argumentul inexplicabil care se amestecă în toate aceste defecte", ceea ce indispuse pe Eminența-Sa. Marele Corneille, fără să vrea, învinsese de fapt pe Marele Richelieu. Și este drept, domnului Cardinal, să i se spună și în această împrejurare „Marele", deoarece putea în toată această frămîntare să retragă pensia lui

Corneille, putea să interzică reprezentarea tragediei, putea să lase pe invidioşii confraţi să-l batjocorească în chip trivial. Şi nu numai că n-a făcut nimic din toate acestea, dar chiar a intervenit cu autoritatea lui să stingă cearta în jurul tragediei, atunci cînd ea ameninţa să degenereze. Încît Corneille la moartea Cardinalului, cerîndu-i-se să spună un cuvînt, a avut dreptate să scrie catrenul care se termină cu versurile :

Il m'a trop fait du mal, pour en dire du bien,
Il m'a trop fait du bien, pour en dire du mal.

Tipul eroului cornelian, neînduplecat şi generos în acelaşi timp, la care exerciţiul voinţei conştiente înfrînge impulsiunile voinţei inconştiente, afirmîndu-şi astfel liberul-arbitru asupra Destinului de om modern, adică asupra fatalităţii psihologice, acest tip sublim se fixase definitiv în mintea spectatorilor. Corneille nu va face de acum încolo, cu celelalte capodopere ale sale, cu *Horace,* cu *Cinna,* cu *Polyeucte,* decît să creeze alţi supraoameni, cu care să potolească setea de sublim a publicului. Căci el a reuşit să creeze cu *Cidul* nu numai o capodoperă, ci o formă a spiritului public şi anume mentalitatea tragică franceză, care va comanda în curînd pînă şi delicatului Racine cîteva din operele sale cele mai însemnate.

„Cearta asupra *Cidului*" n-a încetat însă niciodată. Ea a ajuns chiar pînă în zilele noastre, durînd aşadar trei secole. Numai că replicile ei s-au distanţat în timp. Cîrcotaşii lui Richelieu şi-au găsit în veacul al XVIII-lea pe cel mai strălucit reprezentant în persoana lui Voltaire ; iar acestuia i-a răspuns din începutul veacului următor, ca reprezentant al vechii partide corneliste, marele Napoleon însuşi. Este adevărat că în secolul al XIX-lea francez, dacă lăsăm de o parte declamaţia romantică, în care s-a recunoscut retorica lui Corneille, *Cidul* şi autorul lui lipsesc din procesul literar al vremii ca factor activ. Corneille pare în acest moment a fi pe cale să se expatrieze, deoarece din Germania se ridică Nietzsche, filozoful „voinţei de putere" şi profetul „supraomului". El îl propune admiraţiei lumii, socotindu-l firesc drept ilustraţia literară cea mai puternică a teoriilor sale filozofice.

Rodrigue şi Horace, ca oameni ai datoriei inflexibile şi pasiunii pentru onoarea personală şi onoarea patriei în

același timp, mai ușor pot fi înțeleși azi, cînd mările, aerul și uscatul cunosc atîtea depășiri ale individului, atîtea renunțări la viața proprie, atîtea cîdizări sau horațizări ale sufletului omenesc. Eroul cornelian pare tiparul noului om din veacul XX. În adevăr, nu e pitorească frumusețea *Cidului*, nu e mîngîioasă și nu e ispititoare în felul obișnuit. Frumusețea lui morală, admirabilă fără să fie plăcută, se conturează în linii de piatră aspră deasupra nivelului vieții comune; frumusețea lui literară, lipsită de muzicalitate, de imaginea agreabilă simțurilor și constînd aproape numai din formulări axiomatice ale suferinței proprii, are efectul lapidar și avîntat al munților goi de verdeață. Aerul subțire de altitudine face în adevăr respirația dificilă. Dar, o dată acolo sus, în sterilitatea majestuoasă a cremenii, care abia tolerează vegetația pitică, sufletul omului e liber pînă la a-și modifica destinul propriu.

Oedip al tragediei antice își suferă condiția omenească: e un erou în definitiv al pasivității. Rodrigue își înfruntă și își schimbă condiția omenească: e un erou al voinței creatoare

În adevăr, mai întîi ce este un Tremurici ?

Un Tremurici ? Dar ne-am pus întrebarea cum nu se poate mai greșit. Tremuriciul doar nu e un individ ; e o clasă. E ca nisipul mării și ca mușchiul pădurilor, o existență-sumă. Plecînd de la realitatea lui mereu plurală, Tremuriciul-individ apare ca formă cu putință numai în morfologia limbii și a logicii. Atît de mult specimenul aparține speciei, încît primul Tremurici, care va fi trebuit cîndva să trăiască un timp de unul singur, parcă nici n-a putut exista. E singura împrejurare în care capătă consistență absurda ipoteză a generației spontanee.

Și atunci întrebarea bine pusă este alta : ce sînt Tremuricii ? Răspunsul vine mai ușor și foarte conform cu realitatea.

Tremuricii sînt acei mistici care, subnutrindu-se ca să agonisească fericirea slăbirii-limită a organelor, fericirea debilității morale fiindu-le, bineînțeles, premisă, și care, atingînd prin inaniție idealul de sensibilitate al gelatinei și al lichidelor, ajungeau să nu-și mai stăpînească vinele, brațele și încheietura gîtului, din care tremurau fără încetare ca apucații și numai în comun, deoarece, cu dîrdîitul cinului întreg, probau semenilor și își probau lor înșiși atotputernicia lui Dumnezeu.

Pravoslavnica Rusie țaristă, patria tuturor sectelor religioase, a cunoscut bine pe Tremurici.

Ei au apărut și în Anglia sub denumirea de quakeri (tremurători). Aceștia erau însă tremurici, nu glumă. În momentele de contact bine simțit cu Dumnezeu, tremurătura lor lua forma mai gravă a bîțîielii, stadiu mistic depășit numaidecît și el de deliciile convulsionării : ei își răsuceau membrele firave, intrau cu capul în jugul propriilor picioare, se înnodau ca șerpii pe vatra încinsă, munciți parcă de Ducă-se-pe-pustii. Astfel predicau viața austeră, se manifestau contra serviciu-

lui militar, deși, supuși strictei lor disciplini călugărești, blamau diferențele sociale spunînd mai-marilor pe nume și folosind în scris numai literele mici ; și, ca să se vadă cît disprețuiau amănuntele de exterior ale omului, cîteodată apăreau goi în lume.

Pe Tremurici, i-a cunoscut și Islamul. În orientul osmanlîu se numeau dervișii. Erau dervișii-spîrnele sau titirezi și dervișii-lupi turbați. Tremurici și unii și alții, cei dintîi cultivau solemnitatea de grup, întreruptă brusc de piruete amețitoare, iar ceilalți, cu mult mai sistematici în cunoașterea mistică, se fericeau mai întîi în cîteva convulsii preliminare, poziția prielnică îndumnezeirii fiind la ei aceea cu capul strîns tare între genunchi ; concurau și ei apoi spîrnelul pînă la perfecta năuceală și numai în cele din urmă își descărcau turbarea într-un lung urlet unanim : Alah, Alah, Alah !

Tremurici, quakeri și dervișii, fie aceștia din urmă învîrtitori sau urlători, cu toții desconsiderau demnitatea trupului și mai ales limpezimea spiritului. Din fericire, Biserica noastră a fost ferită de această speță de nebuni mistici. Numai prin Basarabia, sub influența — se vede — a vechilor stări din Rusia, a existat ceva asemănător sub numele de inochetism, ni se pare. Altfel, slavă bunului Dumnezeu ! Biserica ni s-a dezvoltat, dinspre partea lor, și se dezvoltă fără stînjenire.

Nu tot astfel însă stau lucrurile în cultura noastră contemporană. Ea s-a desfășurat liniștit cam pînă spre 1930, cînd cîțiva teologi eminenți, care învățaseră că în definitiv *cultura*, cum arată și etimologia cuvîntului, a ieșit din *cult*, reușesc să facă temă de dispută literară din readucerea și reducerea culturii românești la cultul ortodox.

Dar n-ar fi fost nimic aceasta și nici n-a fost ceva din punctul cel mai înalt de vedere. Cursul vieții noastre spirituale nu s-a abătut și nici nu s-a strîmtat între malurile dogmelor bisericești ; albia ei a rămas aceeași, destul de largă pentru a cuprinde încă o bulboană distinctă, și rezultatul a fost numai că ea a clocotit mai viu. Era chiar de trebuință să fie așa. Căci ortodoxismul a dat o nouă vigoare conceptului de tradiție literară, pe care, orice am crede altfel, a regenerat-o, opunînd-o tendinței inovatoare a modernilor, cu care, combinîndu-se fără să știe, a realizat cîteva dintre cele mai însemnate opere literare ale epocii. Aceasta înseamnă

că acțiunea ortodoxistă nu numai că n-a împiedicat, dar a ajutat ca poezia să fie poezie, proza să rămînă proză, eseul—eseu și critica—critică chiar în revista care profesa ortodoxismul ca formă a culturii.

Dar tot atît de drept este că speculația teologală a atras și cîțiva neteologi, suflete turburate, neajunse la starea de echilibru lăuntric, cazuri de adolescență frenetică prelungită peste vîrsta legiuită, tineri trecuți prin școlile Apusului catolic, de unde aduseseră un problematism moral necunoscut calmei noastre ortodoxii. Ei semnează în comun, după legea cinului, un manifest în care bolboroseala mistică face să fiarbă dicționarul filozofico-teologal, „finalitatea" și „mîntuirea" fiind termenii lor cei mai frecvenți.

Mai ales calea „mîntuirii" a fost bătută apoi de mulți alții, rînd pe rînd și de toți laolaltă, fiindcă Tremuricii viețuiesc după legea lor numai în confrerii. Repede însă, nesiguranța inițială a tendoanelor s-a agravat la ei în convulsionări și învinețiri care mai de care mai curioase.

Unul dintre acești tineri mistici, din catolicizant al ortodoxismului a devenit printr-o convulsie materialist-istoric și comunist, pentru ca, ajutat de un nou spasm de mîntuire, să apară ca naționalist intransigent, iar în cele din urmă să se desconvoaie în ceea ce era de la început, indiferentist și avocat. Faptul este strict exact. De altfel, cam în general această întîie generație de mistici a sfîrșit în cariere foarte pozitive, unii dintre ei dovedindu-se străluciți în Finanțe.

În orice caz, revista mișcării ortodoxiste a servit ca poartă de intrare în cultura noastră cîtorva dintre primii Tremurici autohtoni. Nu-i vom face însă din aceasta niciodată un capăt de acuzare. Tremuricii au apărut la noi concomitent în toată publicistica din jurul mai larg al anului 1930, după felul lor de naștere, acela al generației spontanee. Romanul începuse de cîțiva ani să nu mai fie roman, eseul să nu mai fie eseu și critica—critică. Proza narativă de observație și de construcție era lovită de un discredit grav, care urma să o arunce în vreun muzeu al literelor, atît de mult tinerii o priveau ca pe brontozaurii unei îndepărtate geologii literare, fiind înlocuită sau, mai bine zis, voindu-se a fi înlocuită cu mărunțișuri amoroase, în doi, puse la persoana întîi și la modul spovedaniei, un fel de registre autoscopice, simple fișe de psihologie febrilă. Căci numai astfel se putea dobîndi „autenticitatea"

personajelor și a situațiilor, ceea ce, fără nici o iluzionare lexicală, adică fără ameteala cuvîntului nou, ne obișnuisem a numi „adevăr" și „sinceritate". Ca Tremurici, firește, autentici, prozatorii tineri profesau disprețul de vestmînt artistic, disprețul expresiei și al stilului, care, după ei, ar fi avînd neajunsul să ascundă nuditatea vieții și deci ar fi împiedicînd o sensibilitate să se arate autentică. Era de fapt pornirea quakerilor-tremurici, transpusă în literatură, de a ieși goi în piața publică și nimic mai mult.

Dar impresia de autenticitate, urmărită de romancierii amatori de spasme, a fost transformată și în element al judecății critice. Eram reduși, cu alte cuvinte, nu numai a folosi termenul cel nou în locul celui clasic de „adevăr", dar a-i acorda un fel de valabilitate unică. Și încă puteam fi mulțumiți cînd ni se cerea numai atît, o intuiție critică justă avînd în sine puterea să distingă autenticul de lucrul fabricat.

Misticismul vag și neguros ce se făcea în publicistica noastră a îndemnat însă și pe unii critici să practice un abuz similar de cuvinte. Am pornit o dată cu un critic tînăr să mă lămuresc asupra unui poet obscur. Rezultatul ? Peste poezia dificilă am văzut cum se așterne în straturi impenetrabile o proză și mai obscură. Criticul abuza de cuvinte. Altădată, influența verbozității mistice ni s-a dovedit a se fi exercitat asupra criticii într-un chip cu mult mai grav. Un poet religios era interpretat cu ajutorul terminologiei filozofico-mistice a unui alt poet, abuziv peste orice măsură, și răvășind dicționarul cu un mare avînt, astfel încît impresia finală a studiului se arăta mai întîi ca ocean de imprecizie și apoi numaidecît ca haos rotitor. E drept însă că, în cariera criticului acesta, studiul, despre care vorbim, n-a fost decît un accident, lucrările sale ulterioare fiind ca și mai nainte de accident desfășurări ale unei minți limpezi. Dar am avut și un critic-tremurici în adevăratul înțeles al cuvîntului, nu molipsit superficial și întîmplător. El a debutat impresionist la revista modernilor ; cuprins de zvîrcoliri, a făcut profesiune de credință mistică la revista ortodoxiștilor ; o nouă crispare l-a determinat să retracteze, ba încă, mai mult, l-a aruncat între raționaliștii unei vechi reviste, pentru ca azi să profeseze pe cont propriu vacuitatea de convingeri, la adăpostul unui splendid talent literar. Admirabil în toate ipostazele sale, criticul-convulsionist a putut scrie de șapte ori (ca să dăm o

cifră mistică) despre același scriitor, dar fără să repete convingeri anterioare; regenerat complet în intervale, aparatul său sensibil primește de la aceeași operă mereu alte impresii, contrare între ele de multe ori, dar totdeauna „autentice".

Cît privește eseul, lirismul cel mai nereținut, ieșit cu totul din albia proprie, începuse să inunde nu numai romanul și critica, dar inundase și inundă încă însuși ținutul mai ridicat al ideilor. Umblau romancierii și criticii după „autenticitate" și crispații succesive? Umblau și eseiștii după tot felul de „trăiri". O nestăpînire a vocabularului ideilor în principal, o conștiință frămîntată de întrebările destinului și sufletul problematizant, în subsidiar, erau atunci și sînt și azi podoaba cea mai de preț a tînărului eseist.

Nu sînt nici cîteva luni de cînd am citit o revistă de tineri care, pentru a-și demite rațiunea, ceea ce reușeau perfect, se învîrteau amețitor pe călcîie, își congestionau capul în strînsoarea genunchilor, își aruncau gleznele după ceafă, tremurau și urlau prin Univers. Căci dacă romanul se află azi în curs de clasicizare, fiind pe cale să integreze formula Tolstoi, Balzac sau Rebreanu, eseul continuă să comunice o frenezie de Tremurici, confruntări patetice cu Viața, cu Moartea, cu Destinul, cu Nația și cu Dumnezeu. Ca dervișii vineți de spasme, eseiștii, încovoiați asupra lor înșiși, se răsucesc în întrebări fundamentale, gem adînc și se zbat într-un fel de înot căruia i s-a supt deodată apa; ei „trăiesc" fericirea „existențială" de a se convulsiona moralmente, tinzînd să impună întregii noastre culturi formula răsucită a sufletului lor.

De cîțiva ani, mai ales cu Nația s-au confruntat ei. Ce este această Nație, care e sufletul ei, ce strămoși are? În privința strămoșilor, oamenii aceștia, dușmani din fire ai certitudinii și cu atît mai mult ai unei certitudini vechi și colective, s-au aruncat cu capul în apele fără fund ale protoistoriei și au reapărut în brațe, cu străbuni, mai întîi cu o seminție germanică, dar numaidecît apoi cu cimerienii, respingînd pe romani de la onoarea de a ne trage din ei. După cum am mai formulat-o o dată, concluzia lor este admirabilă: cronicarul a mințit; nu de la Rîm, ci de la Crîm ne tragem. Ne aflăm așadar pe punctul de a ne schimba cu toții conștiința istorico-culturală pe care o dobîndisem și o impusesem în lume. Ar urma ca istoria și cultura noastră să treacă printr-un spasm enorm, îndeosebi mîntuitor, care însă ar fi unul

dintr-o serie întreagă, dacă ar fi să se realizeze idealul Tremuricilor.

Căci sensul vieții lor este să tremure din toate încheieturile, să dea semnele unei suferințe fără leac, un fel de boală a copiilor de ordin intelectual, fel ostil față de orice început de tradiție, care constituie certitudinea de viață a unui neam. Nu știm de vor reuși să convulsioneze istoria și cultura țării lor; aceea ce știm este că între noi a apărut un nou tip de intelectual, tip confuz, dramatic și neobișnuit de proliferant, umplînd mai toată publicistica noastră contemporană. Operele de artă, ieșite și ele dintr-o frămîntare de conștiință, căreia i s-a impus însă liniștea estetică în exprimare, nu-l mai interesează. Scriitorilor, cînd mai sînt cercetați, li se caută clocotul intim încredințat corespondenței sau carnetului de însemnări. Limpezile concepte ale gîndirii clasice, concepte morale, critice și filozofice sînt înlocuite cu chei sau, mai bine zis, cu șperacluri grosolane ca „trăirea" și „autenticul" și „existențialul", aceste formule de un conținut totdeauna strict individual și chiar biologic, care au vulgarizat filozofia, punînd-o la îndemîna fiecui.

Să fie oare acest stil al disperării, al suferinței seci, din care nu iese mai nici o operă, „boala veacului" nostru? De unde au venit acești Tremurici, care, cruțîndu-ne Biserica, ne-au cotropit însă Cultura?

I

În orașele mari unde viața mișună zi de zi, pe străzile centrale, e un adevărat spectacol. Mulțimile, dacă le privim, de la o fereastră mai înaltă, au același fel de a se mișca, același umblet și aproape același chip, semănînd a stup sau furnicar. E un singur om, a cărui imagine multiplicată la nesfîrșit a dobîndit libertatea neașteptată să-și întretaie direcția mișcării cu aceea a originalului, bănuit că ar fi singurul adevărat. Depărtarea de spectacolul mulțimilor înlesnește ideea de prototip omenesc.

Dacă însă micșorăm distanța, scăpăm din vedere, se înțelege, forfoteala acestui monstru de multiplicitate, cîștigînd în cunoașterea indivizilor ceea ce pierdem din cuprinderea anonimă Căci mulțimea, privită mai de aproape, ne arată cu fiecare exemplar, care contribuie la viața ei de stup, că „prototipul" e numai o iluzie de perspectivă. Indivizii au trăsături de identitate proprie : umbletul, gestul, vorba și chipul le sînt particulare ; numai rațiunea care își păstrează totdeauna locul de la fereastra înaltă, și chiar ea abia de-i mai poate contopi în palide generalități. Altfel linia unanimă e definitiv acoperită de trăsăturile de identitate individuală.

Dar nimicind orice distanță ce ne-ar despărți de o mulțime oarecare devenim noi înșine mulțime, pierduți în vălmășagul omenesc, după un anumit timp de obișnuință cu spectacolul analitic, începem să întîlnim oameni pe care nu știm niciodată unde i-am văzut. Și nu e vorba de aceia care ne sînt cunoscuți mai dinainte, ca fiind neamuri. În orice oraș mai mare, chiar în țări unde ne aflăm întîmplător, omul din mulțime, pe care nu-l cunoaștem și care nu stă în nici o legătură de rudenie știută, seamănă cu cineva, cu cîțiva inși de pe la noi. Stabilim astfel în mers, adevărate serii de tipuri omenești. Recunoaștem tiparele omenirii, pierzîndu-ne atenția în alte generalități : iar de la acestea la generalitatea prototipului omenesc, mintea ne alunecă pe nesimțite. Așa că nu numai de-

părtarea de spectacolul mulțimilor, dar și intimitatea cu ele pune aceeași ceață pe chipurile indivizilor.

Din aceste gînduri comune de om în mulțime, am rămas, după un timp, numai cu ideea seriilor de oameni. Indivizii care seamănă între ei exprimă, fără să știe, sforțarea vieții de a realiza perfecțiunea unui tip; ei alcătuiesc la un loc felurite tipare.

Tiparele omenești pot fi recunoscute și în literatură. Căci nu alte legi decît ale vieții par a stăpîni creațiunea artistică. Cunoașteți pe Mihail Aspru? Este personajul-axă al romanului *Donna Alba* de Gib I. Mihăescu: un tînăr din popor, licean întîrziat din cauza războiului care, îndrăgostindu-se de Donna Alba (aceasta din neam chiar domnesc), este lovit mereu în mîndria de sine pînă ce, plănuind și înfăptuind o carieră strălucită ca secretar de avocat pe lîngă bărbatul Donnei Alba, ajunge să i se răspundă la iubire.

Mihail Aspru este omul din mulțime care ni se semnalează ca făcînd parte dintr-o serie comună; nu l-am mai întîlnit niciodată, desigur, dar parcă l-am cunoaște. E voluntar, inteligent, stăruitor, susceptibil, e mîndru și egoist; pare însuflețit cîteodată numai de gîndul parvenirii, dar obsesia erotică e totuși resortul său principal.

Hotărît dar că pe Mihail Aspru, ca expresie vie a erotismului obsedant, nu-l putem alătura decît de locotenentul Ragaiac din *Rusoaica*, adică de altă creațiune a aceluiași romancier; însă ca tip moral, privit în felul lui zilnic de viață, el seamănă cu Andrei Pietraru din drama *Suflete Tari* a lui Camil Petrescu.

Condiția socială a eroilor e aceeași: un intelectual fără strălucire de stare civilă în confruntare patetică cu Ioana Boiu, aceasta de cea mai curată viță boierească. Pietraru e un voluntar, inteligent, stăruitor, susceptibil, e mîndru și egoist; pare adesea însuflețit numai de gîndul parvenirii, dar amorul propriu pentru Ioana Boiu e totuși resortul său principal: el se sinucide numai pentru că a fost jignit. Mihail Aspru seamănă așadar cu Andrei Pietraru, deși fiecare își are viața lui proprie cu scop deosebit: erotismul la unul, orgoliul sau ideea de sine la celălalt.

Cu toate acestea, semănînd între ei, tiparul nu li se încheie, căci amîndoi ne amintesc încă de cineva, de un tînăr școlar,

parcă seminarist acela, care intră ca și ei secretar al unui nobil, după ce numai ca el fusese preceptorul copiilor unui alt nobil, care din aventură în aventură ajunge la iubire cu fata nobilului, al cărui secretar devenise etc., etc. E Julien Sorel din *Le Rouge et le Noir*.

Acesta, tot tînăr din popor, renunță la o dragoste ca să poată lega alta cu doamna de Rénal, care îl ridică deasupra condiției lui sociale, plecînd apoi din provincie la Paris, unde, ca secretar al domnului de la Môle, cucerește prin îndrăzneală pe domnișoara de la Môle. Ca și Aspru și Pietraru, e voluntar, inteligent, stăruitor, susceptibil, e mîndru și egoist, dar totdeauna se însuflețește de gîndul parvenirii sociale, amorul propriu, care nu ține seama de scrupule de conștiință, fiind resortul său principal.

Julien Sorel, Andrei Pietraru și Mihail Aspru formează astfel o serie omenească, un tipar pe care îl recunoaștem, chiar împotriva feluritei condiționări concrete din cele trei opere. Ei sînt oameni necunoscuți din mulțimile, care atrăgîndu-ne luarea-aminte asupra cîtorva trăsături comune cu alții, ne îndeamnă gîndul către tiparele omenești, pe care nu le umple numai unii dintre ei și poate nici toți la un loc.

Arătările noastre rămîn departe de ceea ce un mare critic francez numea „genealogii literare". Căci Stendhal și autorii români au schițat cele trei figuri în totală independență creatoare. Fiecare personaj, după cît s-a putut vedea, are în cadrul aceluiași tipar o dramă strict proprie. Sorel este limpede un parvenit, fără nici o altă preocupare în afară de conștiința, aproape morbidă, de sine ; Pietraru este un mîndru în sensul nobil al cuvîntului, fiind de aceea pierdut în complicația unei drame a orgoliului, iar Aspru un erotoman, al cărui patetism încetează o dată cu obținerea Donnei Alba. Pe Pietraru, în cele din urmă, Ioana Boiu nu-l mai interesează ca femeie, el vrea prin sinucidere să se afirme pe sine ca exemplar nobil, în ciuda nașterii sale. Iar pe Sorel nici o femeie nu l-a interesat erotic, nici doamna de Rénal, nici domnișoara de la Môle ; ele au fost numai trepte de pornire.

Acești oameni nu s-au născut așadar unii din alții, ci au exprimat năzuința către un același tip de umanitate.

II

Iubirea bărbătească pentru femeie se deosebește rareori de iubirea de sine. În jurul celor trei drame ale amorului propriu (*Rouge et Noir, Suflete Tari* și *Donna Alba*), s-ar putea grupa întreg ciclul erotic, narativ și reprezentabil de literatură. N-am întîmpina opuneri decît de la marile înamorate de felul Didonei — în orice caz — din partea sufletelor de femei, bărbații cunoscînd erotismul doar în foarte scurte intervale, cîteodată numai în mecanica expresă a instinctului. Dar acest tablou, oricît de interesant ar fi, ne scoate din preocuparea noastră de a schița cîteva tipare omenești.

Recunoscînd dar, în Julien Sorel, Andrei Pietraru și Mihail Aspru, amorul de sine care se exprimă prin amor, ne amintim că tustrei pun dîrzenie patetică în voința de a atinge o anume poziție morală și socială; este tiparul lor comun, indiferent dacă Aspru are mobiluri erotomane, dacă Pietraru urmărește situația morală, iar Sorel — pe aceea socială.

Cu mult sub lumea acestora de intelectuali, regăsim aceeași mișcare și voință de ascensiune.

Literatura noastră, în special, cunoaște ce a putut rezulta din turnarea unei conștiințe necultivate în același tipar. Spunem „în special", deoarece societatea omenească abia de cîtva timp, ca fapt de evoluție în sensul complicării, și-a format intelectualii de modestă origină, cum sînt Sorel, Pietraru și Aspru. Pînă spre începutul veacului în care trăim la noi a fost patria vechililor și arendașilor, adică a dîrzeniei pusă în serviciul ascensiunii materiale, chiar și sociale, dar numai întrucît poziția în societate este o răsfrîngere a stării economice.

Tănase Scatiu, așadar, a reprezentat tiparul dîrzeniei noastre. Prin organizarea înceată, prin munca metodică, prin tenacitatea dorinței de avere, prin lipsa de scrupul și prin îndrăzneală, el se impune pînă la înrudire, unei vechi familii de boieri, apucată pe panta decăderii materiale. Omul-căpușă, care se umflă pe măsură ce victima se sleiește de puteri, este Tănase Scatiu.

Rapacitatea îi aduce bună stare, cămătărismul — moșia conului Dinu, pe care logofețise, iar murdara bogăție îi aduce atît pe fata boierului ca nevastă, cît și mandatul de deputat.

Destinul omului necultivat, dar inteligent, îndrăzneț, neoprit de piedici morale, rapace și mai ales dîrz, s-a împlinit.

Această figură am mai văzut-o undeva, și nu printre semenii culți, care au apărut printre noi mai tîrziu. Am mai întîlnit-o în sfera de incultură. Este Dinu Păturică, pe care Filimon îl pune să reprezinte în veacul trecut pe „ciocoii condeiului" ! Așa numește scriitorul pe cei care dobîndesc starea printr-o contabilitate necinstită pe lîngă oamenii avuți.

Sub vodă Caragea, ciubucciu la postelnicul fanariot Andronache Tuzluc, iar sub Ipsilant, arhon stolnic și mare ispravnic peste două județe, Păturică exprimă, cu mult mai puternic relief, decît Scatiu, ambiția imorală. El spurcă tot ce întîlnește, macină în socoteli viclene avuția ce i se dă în pază, întreține viciile stăpînului pînă îl istovește, îi fură banii și amanta, se ridică ajutat de infamia caracterului pînă pe lîngă domnie, trădează cauza națională a vremii, ca să-și cumpere astfel o protecție nouă, fiind pus în mișcare de un suflu demoniac.

Cum viața lui se înfiripă ca a mucegaiului pe descompunerea altei vieți, Dinu Păturică semnifică un alt tipar omenesc, ca și Scatiu, dar cu totul deosebit de acela al orgolioșilor Sorel, Pietraru și Aspru, deși e lipit de al lor.

Față de aceștia din urmă, deosebirea lui Păturică este de epocă, de mediu istoric, iar față de Scatiu este numai de mediu social. Căci boierul Murguleț, victima lui Scatiu, locuia la moșie, adică la țară, pe cîtă vreme fanariotul Tuzluc în București. Mediul orășenesc lasă în josnicie o scară necunoscută lui Scatiu, pe care Păturică o urcă și mai ales coboară cu infamă dexteritate.

Dar unde am mai întîlnit un astfel de erou al turpitudinii ? Forța lui de agent al degradării materiei și sufletului în același timp ne este cunoscută parcă și dintr-o altă reîncarnare, mai de curînd.

Pirgu, Gore Pirgu, stîrpitura morală din *Craii de Curtea Veche* a lui Matei Caragiale, iasma putreziciunii și fatalitatea Crailor, el este reîncarnarea lui Păturică.

Ca și acesta, Gore parazitează murdăria viciului unei societăți în declin. În abjecțiunea spiritului, nimeni de nicăieri nu e să-l întreacă. Propagator și părtaș al viciului, bețivan de miezul nopții, de șleahtă și tavernă, ocrotitor al lepădăturilor de ambe sexe, mijlocitor pervers între oameni și cîini, mușiță a boierilor decrepiți Arnotenii, crainic hidos în sfîrșit al

morții nefireşti, Gore Pirgu — înstărit pe lîngă jocul de cărți din casa Arnotenilor — are şi aspirații politice.

El însă nu moare la ocnă, aşa cum a vrut bunul Filimon să se sfîrşească ispăşitor sceleratul său ; nu moare acolo, pentru că desigur Matei Caragiale nu-i dă pas să se ridice la ranguri publice ; dar nu moare în nici un fel, pentru că aşa trebuie, să nu moară, ca să exprime simbolic permanența tipului demoniac care nu piere niciodată, chiar dacă similarele exemplare ce-l ilustrează au uneori asemenea accidente.

Pocitania morală devine vioaie numai noaptea şi în orice mediu lovit de o fatalitate oarecare. Mai cu seamă în locuința dărăpănată ca şi sufletele ce adăpostește, a Arnotenilor, Pirgu se înveselește dintr-o dată atingînd, în euforia pe care i-o dă priveliştea decrepitudinii unanime, un fel de jubilație satanică. Nu este această casă, privită pe dinăuntru, ospiciu, hrubă, bordel şi spital la un loc ?

Atîta cumul de viciu, sminteală şi boală, nu găsim nici în cele mai cumplite pagini ale lui Dostoievski, deşi către acesta ni se îndreaptă gîndul, închizînd *Craii de Curtea Veche*.

Cu atît mai mult ne gîndim la lumea romancierului rus, cu cît Pirgu manifestează în acelaşi timp nu ştiu ce slăbiciune pentru iccanele vechi. E ca atîția din eroii şi eroinele romanului rusesc, din a cărui decădere se ridică din cînd în cînd cîte o aspirație idealistă : e ca Nastasia Alexandrovna, din *Idiotul*, care în destrăbălare nu-şi pierde putința să vibreze la curățenia inimii unui Mîşkin ; dar e mai ales ca groaznicul Lebedeff, slugarnicul, interesatul, intrigantul, profitorul, imoralul, care interpretează totuşi ascunsele simboluri ale *Apocalipsului*.

Dacă un Rogojin are cîteva sute de ruble, Lebedeff este omul lui ; dacă prințul Mîşkin moştenește pe neaşteptate o sumă de bani, Lebedeff părăseşte pe Rogojin, devenind pe loc căpuşa celuilalt ; ştie tot, pînă şi patimile fiecăruia, pe care le înlesneşte diabolic, fiind un infam mijlocitor între familia Ivolghinilor tarați şi banda de declasați a lui Rogojin, între isteria Nastasiei Alexandrovna şi evanghelismul blîndului Mîşkin ; pe toți îi adună în casa lui, unde nu ştim bine ce rol sinistru a dat chiar fiicei lui celei mari, în urma decesului mamei sale. Altfel, în timp ce toți alunecă spre pieire, Lebedeff prosperează.

Ceea ce îl deosebeşte în mîrşăvie de Pirgu, Păturică şi Scatiu nu este atît mediul național, social şi istoric, cît conştiința satanismului propriu.

Gore Pirgu, Tănase Scatiu, Dinu Păturică și Lukian Timofievici Lebedeff constituie una din acele serii omenești despre care am mai vorbit. Este tiparul omenesc al turpitudinii, care se află lipit de acela al parvenirii plebeului inculț, după cum acesta e vecin la rîndul lui cu al celeilalte parveniri — a plebeului cult.

Literatura ca și viața le cunoaște pe toate trei.

III

De la Julien Sorel, pe care, cu destinele lor paralele, ni-l reamintesc Andrei Pietraru și Mihail Aspru, pînă la Gore Pirgu și Lebedeff, a căror ignominie ne-o sugerează în parte Tănase Scatiu, dar mai cu seamă Dinu Păturică, avem șirul de cameni ieșit din tiparul voinței de ascensiune. Fie în sens social, moral sau numai material, o dramă a depășirii proprii este viața fiecăruia.

Priviți sccialmente, nici unul nu reușește să sară din sfera burgheziei. Ei sînt prin naștere mici tîrgoveți, ca Sorel, sau devin tîrgoveți ca Scatiu, unii consumîndu-și existența la limita de sus, iar alții la aceea de jos a lumii burgheze. Peste condiția de intelectualitate a cîtorva, de incultură a celorlalți, actul de voință crîncenă îi însumează pe toți caracterologic.

Dacă i-am îmbrăca țărănește, scoborîndu-i chiar în cadrul vieții rurale, oamenii aceștia nu s-ar deosebi prin nimic de bătrînul Fourchon, vînătorul de vidre, sau de ginerele acestuia, François Tonsard, din *Țăranii* lui Balzac. Puterea de voință a acestora țintește ca și aceea a tîrgoveților inculți la acaparare materială prin toate mijloacele. Braconajul zilnic, în pădurile castelanilor de primprejur, și consimțirea la nerușinările metodice ale femeilor din familie le creează buna stare, în vederea căreia voința lor merge, în ordine socială, pînă la îndemnul revoluționar. Ființe primare, susținute de puterea instinctelor, pe care și le pun în serviciul exclusiv al parvenirii materiale, Fourchon și Tonsard sînt ca Buteau, din *La Terre*, al lui Zola.

Ca să-și sporească patrimoniul, Buteau de asemenea nu șovăie în fața nici unei interdicții. Violul, incestul, crima și

revoluția sînt mijloacele lui de cucerirea pămîntului, care pentru crice țăran reprezintă gradul mistic al bogăției.

De aceea cîte personaje apar în acest roman, o religie a pămîntului le conturează identic, dar o religie care depravează sufletul, îl sălbăticește, îl omoară. Bărbați și femei la un loc au aceeași comună aspirație de a stăpîni unii în dauna altora.

Cu deosebire însă, pe Buteau patima de pămînt îl face, mai mult decît pe oricare, fiu nerecunoscător, frate egoist, văr incestuos, soț de soccteală, criminal din premeditare, în sfîrșit monstru aproape nereal pentru sensibilități străine de clasa țărănească. În tatăl său, în bătrînul Fouan, care străbate o adevărată tragedie în momentul partajului, recunoaștem pe viitorul Buteau îmbătrînit, ținînd cu înverșunare să nu se despartă de pămînt nici chiar în favoarea copiilor proprii. Actul de voință rămîne același.

Cu toate acestea, nu vom putea considera pe Buteau ca ercul-tip al voinței țărănești deoarece, dincolo de posesiunea materială, el se gîndește la viața de tîrg. Căci într-un moment de satisfacție, după ce își sporește întinderea de pămînt, el exclamă către nevastă-sa : *„Nous v'là bourgeois !"* Această subaspirație îl apropie de tîrgoveții și intelectualii a căror întocmire sufletească ne-a purtat către el ; dar îl scoate din specificitatea rurală, pe care numai rămînerea lîngă pămînt o dă.

Este însă cineva, la care conștiința bogăției lui de țăran nu se preface în îndemn către starea burgheză ; este Boryna din *Țăranii* lui Wl. St. Reymont. Romancierul polonez imaginează un fel de Buteau al lumii slave, bătrîn și trebuind deci să se gîndească la împărțirea pămîntului între copii. Tenacitatea voinței de stăpîn îl scoate pe Boryna muribund în plin cîmp și naște la acesta o poezie a holdelor proprii, în care egoismul, caracterul rapace, josnicia pornirilor, totul se pierde sub lirismul, în aparență, cel mai curat. Boryna, în patima lui pentru pămînt, e țăranul de pretutindeni, rămas țăran deși chiabur. Și pentru a păstra întocmai simetria situațiilor din *La Terre* (tată și fiu), dintre personajele lui Reymont, Antek e acela pe care Buteau, atît ca năzuință oarbă de înstăpînire, cît și ca vîrstă tinerească, ni-l amintește mai exact.

Dar semenul lui indiscutabil ne apare din chiar literatura noastră. Îl știm bine cine e ; a trăit în satul Pripas, cu gîndul sălbatic de a pune mîna pe pămîntul lui Vasile Baciu ; a siluit

pe Ana, fata acestuia, pe care, fără s-o iubească în adevăr, a făcut-o instrument al firii lui apucătoare; e *Ion* al lui Rebreanu.

Buteau seamănă cu Ion al Glanetaşului, mult mai mult decît cu Boryna sau cu Antek. Şi dacă Rebreanu n-a creat chiar un monstru al tuturor instinctelor, ca Balzac şi Zola, aceasta se înţelege ca respectare a realităţilor sufleteşti naţionale, care la noi sînt mai îngrădite de cîte a împiedicat şi pe Reymont să creeze un ţăran slav netemător de Dumnezeu. Dar ca voinţă înfăptuitcare, ca energie neînfrînată şi beţie a brazdei, feciorul Glanetaşului este reîncarnarea românească a lui Buteau, adică un alt exemplar al aceleiaşi ascensiuni materiale ţărăneşti, fiind în acelaşi timp simbolul deplin al clasei lui sociale.

Recunoaştem aşadar tiparul omenesc al voinţei metodice, dîrze şi imorale într-un lung şir de creaţii care niciodată nu se va şti unde începe şi unde sfîrşeşte, chiar dacă din arătările noastre seria porneşte de la intelectualii Julien Sorel, Andrei Pietraru şi Mihail Aspru, trece prin tîrgoveţii inculţi Păturică, Gore Pirgu şi Lebedeff, pentru a se încheia cu Tonsard, Buteau, Boryna şi Ion al Glanetaşului.

Altfel, ca să umplem acest tipar al depăşirii morale, ar trebui desigur să nu uităm aprigele femei de felul doamnei Clara, al doamnei Chiajna, al Vidrei şi al *Lady*-ei Macbeth; şi nici chiar pe ambiţioşii comici Caţavencu al lui Caragiale şi Clevetici al lui Alecsandri, a căror voinţă de depăşire merge în sens oarecum intelectual, nu i-am putea uita. În orice caz, literatura română le-a dezvoltat tiparul cu alte două creaţii puternice, cu Stănică din *Enigma Otiliei* de G. Călinescu şi cu Urmatecu din *Sfîrşit de Veac în Bucureşti* de Ion Marin Sadoveanu.

IV

În mulţimea de oameni, pe care operele numite pînă acum o cuprind, am deosebit tipul voluntar. Repetarea lui în condiţii sociale variate alcătuieşte, peste drama particulară fiecărei repetări, un lanţ psihologic nesfîrşit. Seria rămîne deschisă pentru toate personajele similare cîte au mai fost create precum şi pentru cele ce, adăugîndu-se între timp, vor semnifica aceeaşi sforţare de a umple acest tipar.

Dar suma tipurilor energice nu se poate încheia vreodată, fiindcă voluntarismul ca trăsătură de caracter este forma primordială a vieții. Căci, oricît am respinge noi mijloacele mai totdeauna reprobabile, de care, ca să se realizeze, se ajută voințele dîrze, fapt este că nu piedicile morale înlesnesc energia cu care oamenii se afirmă, ci tocmai absența cenzurii intime.

Tipurile de voință nestingherită, cu toată acțiunea lor negativă pentru mediul ce-i conțin sînt, orice am spune, specimene normale și chiar sănătoase. Că sînt și primare, împrejurarea nu este decît cu atît mai semnificativă. Numărul lor considerabil îl dau, după cum s-a văzut, clasele sociale mijlocii și mai ales țărănimea, ca unele ce nu s-au prea depărtat ori nici chiar nu s-au rupt încă de matrice, de natură. Încît seria psihologică în adevăr nu se poate sfîrși, deoarece ar trebui să-i înglobăm, într-un fel sau altul, toate formele de viață ascendentă, adică pe cele mai numeroase, sufletele rafinate prin cultură și rasă formînd numai o minoritate oarecare.

Exemplarele de voință nealterată aparțin societăților înalte, cu totul întîmplător. Cultura și rasa, simple accidente biologice, nasc tipuri opuse celor firești, făpturi totdeauna deficiente, al căror destin se evocă prin curbele declinante.

Procesul de înălțare socială, morală și mai ales materială a caracterelor primitive, ca și procesul de stingere al celor rafinate s-au reflectat de atîtea ori în literatură că enunțul lor nici nu mai are nevoie de susținere. Noi înșine avem o literatură epică și dramatică ce pare scrisă anume pe acest diptic al agerimii și moleșirii vitalității, după cum personajele ies ca neam la iveală mai de curînd sau mai din timp.

Ca să înfățișăm un caracter dintre acestea însemnate cu scăderea treptată a vieții, nu avem decît să luăm la întîmplare orice boier din scrierile lui Brătescu-Voinești sau ale lui Duiliu Zamfirescu, din romanele Hortensiei P.-Bengescu ori din Matei Caragiale.

Cu toate acestea însă, exemplarul cel mai devitalizat, nouă nu ne-a venit de la accidentul rasei, ci de la al culturii ; adică nu de la noblețea sîngelui, ci de la așa-zisa noblețe a spiritului. Căci un minus vital mai categoric, nici un tip rasat de la noi n-a fost imaginat să manifesteze ca Anton Klentze din romanele lui E. Lovinescu.

Este drept că omul pare mai mult gîndit decît văzut ; conturul vieții, căreia cultura i-a retras reazimul voinței, se cam

pierde în comentarul abstract al autorului, în așa măsură, că paginile cele mai multe ale primelor două romane (*Bizu* și *Firu-n Patru)* țin mai curînd de tratatul psihologic decît de materia vie a romanului ; Klentze apoi nici nu are o fizionomie internă clară, fiind cînd un sceptic temperamental, cînd un intelectual dezabuzat și totuși disprețuitor, cînd un biet tuberculos care, cu obișnuirea în sudorile proprii, amintește un personaj din literatura Hortensiei Bengescu, — și cînd un erotoman plin de inițiativă.

Dar dacă îl considerăm pe Bizu (cum i se spune în intimitate acestui Anton Klentze) în desemnul abstract în care ni se dă, el este prezentat ca fiind făcut din rafinament intelectual, din refuz instinctiv față de viață, din retractilism, din inerție, din suferință oarecum ataraxică, în sfîrșit din nulitatea voinței. Ca și Eminescu din *Mite* și *Bălăuca,* Bizu este un inapetent, Lovinescu, în toate romanele sale, a vrut să pună în mișcare un tip al nemișcării ; a vrut să creeze viață din lipsa de viață.

Cum chestiunea reușitei nu ne preocupă, vom observa că Bizu, așa cum l-a gîndit autorul lui, e omul din mulțime, a cărui identitate ni se semnalează fulgerător, omul pe care parcă l-am cunoaște și nu știm de unde. Poate că nu l-am cunoscut niciodată, cum e cazul cu Bizu (a cărui cunoștință am fi făcut-o numai dacă Lovinescu își izbutea creația) și totuși impresia de a-l fi mai văzut se menține puternică. Nu însemnează aceasta că i-am intuit numai tiparul ?

Într-adevăr, înfățișarea lui generală de suflet dezarticulat, de om fără voință — mai limpede spus — am mai întîlnit-o la prințul Mîșkin din *Idiotul,* despre care am mai avut prilejul să amintim. Aceeași carență a energiei vitale, cauzată la acesta de epilepsie și complicată în conștiință creștină, îi anulează amorul-propriu, interesul practic și inițiativa, lăsîndu-l pradă infamului Lebedeff. Am mai întîlnit-o în Tentetnicov, din *Suflete Moarte,* al lui Gogol.

Dar cu deosebire am mai identificat-o, pe lîngă Volga, într-un copil care, ca să agonizeze tot timpul, s-a dus apoi la Petersburg. Purta numele de Ilia Ilici Oblomov. E personajul lui Goncearov, din romanul *Oblomov.*

Copilăria și-o petrece în mediul familial moșieresc, lipsit de evenimente, care îi determină caracterul. Plecat la studii în Capitală, Ilia Ilici va păstra întipărită în ființa lui imobilitatea ținutului de lîngă Volga și pasul rar al vieții din casa

părintească. Peisajul urban ca și noul ritm îl obosesc. Costumul de *dandy*, cu care își face apariția în societatea petersburgheză, fiind prea riguros, e înlocuit cu cel de casă. Plăcerea de a se simți comod îi vine din indolența care nu mai poate susține nici legăturile de prietenie ; așa că le curmă. Chiar averea i-o administrează un necunoscut care, ca un alt Păturică sau Scatiu, profită de dezinteresarea aproape bolnăvicioasă a stăpînului. Nu e numai dezinteresat ; e lipsit și de amor propriu ca Mîșkin ; e apatic pînă la a-și găsi un servitor, Zakhar, molîu și tot așa de neînsuflețit, care lasă praful să ningă gros pe mobile și oglinzi, neturburînd nici treaba păianjenilor de prin colțurile casei. Singura îndeletnicire a lui Ilia Ilici constă în proiecte mentale, în reflecții dezorganizate, în viziuni de compensare, în trîndăvie patologică și mai ales în grele somnuri siestice. Dacă o Olgă, pentru care Oblomov simte totuși un vag impuls erotic și care îi răspunde cu încercări de a-i reeduca voința, printr-o terapeutică a lenei, e hotărîtă să-i devină soție, socotelile premaritale și poate însuși efortul sentimental îl extenuează din nou, făcîndu-l să renunțe la propria-i fericire. Cînd Olga îl întreabă despre boala care îl macină, cum se numește, el îi răspunde cu un mormăit „oblomoveria" și... pleacă ; pentru ca, retrăgîndu-se și din centrul într-o margine extremă a Petersburgului, să cadă cîndva lovit de apoplexie. Și moartea n-a fost decît continuarea acestei vieți.

Nici la Bizu și nici la Mîșkin nu descoperim atîta vătămare a principiului vieții, provenită din însăși întocmirea morală ca la Oblomov. Căci Bizu e tuberculos, inerția lui derivînd și din repaosul medical, iar Mîșkin este epileptic, cu sfiala de criză în orice împrejurare.

Numai Ilia Ilici este un vegetativ pînă la fixitatea peisajului de pe Volga și un abulic pînă la somnolența mediului familial, fără cauze nocive precise. Nevoia lui de repaos psihopatologic pornește numai din suflet, fiind un fel de inapetență structurală care încă din copilărie îl mortifică. El e făcut din rafinament intelectual, din refuz instinctiv față de viață, din retractilism și inerție, din suferință ataraxică și din nulitatea voinței ; dar autorul lui însuflețește cu artă pe acest neînsuflețit al vieții după o astfel de măsură, că Bizu pare schema și comentarul lui critic.

V

Viața lui Oblomov alunecă în lîncezire totală care, ducînd la extincțiune, deși trece prin gradul bolii, nu este propriu-zis o boală. Căci sănătatea lui nu vădește nici o atingere. E mai curînd viciu, deoarece, dacă toropeala îi nimicește putința dezvoltării practice, îi procură și acel fel de voluptate a mortificării, prin care se identifică. Moliciunea costumului de casă, singurul lucru pentru care Oblomov manifestă dorință reală, aproape că încetează de a fi îmbrăcăminte, fiindcă nu-l îmbracă, ci de fapt îl înfașă în căldura inactivității pruncilor. Aromindu-i ochii, această voluptate regresivă este și efect, după cum am spus, dar și cauză a somnolenței peisajului.

Ilia Ilici, cu toate că este rus pe de-a-ntregul, n-are totuși nici o legătură cu lumea de isterici și epileptici care foiește în romanele rusești. Nici o tară fiziologică nu-i hotărăște sumbrul destin. El nu poate aminti nici pe nihiliștii aceleiași literaturi, pentru că nici o experiență de viață, din care mereu se retrage, nu l-a dezabuzat; iar vreo concepție generală în acest sens nu exprimă. Pasivitatea lui este a făpturilor puzilanime, rămase astfel în plină maturitate. Acestui om îi lipsește vertebrația voinței; suferă de absența funcției principale a sufletului, care să organizeze pe cele intacte, să le valorifice. Este un infirm moral din naștere.

Altfel, cît privește forma inaplicată a inteligenței și a imaginației, Oblomov umple, cu proiecțiuni care de care mai interesante și mai puternice, tot spațiul moral vacant de viață activă. Știe totdeauna exact ce va trebui să facă, se pierde în jocul ipotezelor, visează; nu știe însă niciodată bine ce să facă în prezent, nu se poate sprijini pe realități și de aceea nu acționează.

Încît „oblomoveria", mai curînd decît boală a sufletului slav, este o speță a răului european, de care s-a molipsit întreg veacul lui Goncearov; e vestitul *mal du siècle*, care mai întîi a părăginit sufletele delicate ale primilor romantici. Marele trîndav, de care vorbim, suferă de aceeași intelectualitate apatică, de aceeași iremediabilă reverie fără sprijin pămîntesc, de lingoarea sufletului după cadrul natural, de lipsa voinței ca și semenul creat de Sénancour.

Abătutul Obermann, fiind fără credință în Dumnezeu, ajutat numai de rațiunea care i se dovedește mereu neîndestulă-

toare, nu pricepe sensul existenței ; sufletul lui aspiră la mai mult decît îi este îngăduit : la absolutul imaginației și sensibilității transpus în real, la „himera" totală — după expresia lui Lasserre ; de aceea inactivitatea, la care crede că trebuie să se condamne din aceste cauze, are la el un caracter frenetic și delirant, fiind un fel de freamăt al neputinței.

Țintind prea sus ca să poată realiza ceva, Obermann e stăpînit de absurditatea vieții, în care rațiunea nu-l poate orienta deplin, ca și de conștiința neînzestrării personale. Sînt rănile lui, cu care își justifică abulia.

Dar divagația metafizică și sentimentul ratării sînt desigur simple înșelări de sine, deoarece nu ele i-au vătămat voința, ci lipsa acesteia i-a silit spiritul la reverii similifilozofice, la curiozitate autoscopică și în sfîrșit la contemplativism și nemișcare. Cînd, în legătură cu natura proprie, notează el : *„Il y a l'infini entre ce que je suis et ce que je voudrais être"*, acel infinit care îl imobilizează, este nu atît al absolutului la care gîndește, cît al vacuității energiei vitale. Așa că tiparul oamenilor fără voință, indiferent de ceea ce îl mai umple ca împrejurări particulare de viață, este identic la Oblomov și la Obermann.

Aparent zdrobit, ca eroul lui Sénancour, în adevăratele resorturi ale vieții, însă de fapt neavîndu-le din naștere, și amăgindu-și aceeași plictiseală disperată cu contemplarea naturii, peste Obermann se zărește umbra rătăcitoare a lui René. Înapoiat din marea călătorie de-a lungul Europei, contactul cu viața de obligații sociale a Parisului îi revelează lui însuși retractilismul caracterului. René e mai orientat asupra infirmității care îl sortește stării pasive ; semănînd fundamental cu Oblomov, îl depășește în superioritate intelectuală, în conștiința acestei superiorități față de lumea întreagă, precum și în aceea a lacunei vitale care îl anulează ; fiind și ca Obermann, pe el îl domină mai ales prin conștiința exactă a răului de care suferă, dar pe care îl resimte ca privilegiu funest al geniului său. În tiparul voinței deficiente, Chateaubriand a turnat un material omenesc de cea mai înaltă strălucire, dar și de cea mai inutilă. Toată iritația lui René, pe care și-o plimbă furtunos prin Louisiana, nu exprimă decît tragismul sterilității.

De aceea, acest „geniu fără voință", cum îl numește George Sand, peste complicația anecdotică și dincolo de plictisul vieții cantonate în relativ ne deschide drumul de-a dreptul către

Hamlet. Tînărul prinț-cărturar ni se arată ca fiind prototipul tuturor acestor infirmi morali, în trei împrejurări oarecum deosebite : are de răzbunat uciderea mișelească a tatălui, dar nu poate face singurul gest care l-ar răzbuna, nici cînd cunoaște neîndoios pe făptaș ; are de iubit o ființă pe care o știe că merită iubirea lui, dar o trimite la călugărie ; găsește soluția vieții chinuite în sinucidere, dar rămîne să conjectureze asupra vieții și morții, cu pumnalul în mînă. Incapacitatea tragică de a iubi, de a se răzbuna și de a se sinucide, a acestuia, se consumă privind prăpastia dintre gînd și faptă, dintre dorință și voință.

Oricît de feluriți ar părea, Bizu, Oblomov, Obermann, René și Hamlet, ilustrează același tipar omenesc al infirmilor voinței.

Considerînd toate aceste destine împreună, ele sînt identice în radicalitatea lor, dar de o arborescență, a cărei felurime ar părea că interzice gruparea la un loc. Am putea așadar să reluăm o vorbă a lui Sainte-Beuve, și să o aplicăm tuturor : Hamlet, René, Oblomov, Obermann : *entre vous quelle conformité secrète à l'origine, quelle distance inouïe au terme !*

VI

Dincolo de René, istoricii literari întrevăd ca prototip pe Werther și nu pe Hamlet. La cea dintîi privire, ei par să aibă dreptate. Căci se știe bine că Chateaubriand citise această operă foarte de timpuriu ; o citise cu nesațul vîrstei de cincisprezece ani, cînd lectura influențează atît de durabil caracterele.

Dar chiar dacă aceasta nu s-ar ști atît de precis, sentimentul infinitului, pe care i-l mijlocise Rousseau cu turburea lui visătorie și mai ales cu pierderea extatică în natură, Chateaubriand îl recunoscuse și în Werther care, atins de același himerism, lungit în ierburi, dorea să se topească în peisaj ca pentru a reintegra substanța cosmică însăși.

Ca René și ca toți semenii acestuia, cîți au ieșit din tiparul voinței deficiente, mai-marele lor de pe Rhin se sustrăgea și el de sub povara obligațiilor sociale, se complăcea mai întîi singur și apoi singular, pentru ca în sfîrșit regresiunea în natură să-l risipească în contemplații și extaze fără fund. Suferea, se înțelege, de răul inactivității, dacă e să-i spunem prozaic.

Și paralelismul poate fi susținut nu numai între eroi, ci chiar între operele respective și autorii lor. Chateaubriand,

văzînd cîtă nefastă influență exercită ficțiunea sa asupra generațiilor tinere, dorea s-o distrugă dacă s-ar mai fi putut ; devenise cu timpul necruțător atît față de tinerii care îi imitau eroul, cît și față de el însuși care îl crease. Iar Goethe, înaintea lui, ajunsese la aceeași atitudine ; numai însă că el nu se scutura cu totul de propria-i creațiune, ci numai de răspunderea ei, pe care o punea pe seama atmosferei istorice : el „transformase realitatea în poezie", neașteptîndu-se ca alții, adică cititorii, să prefacă poezia în realitate.

Încît istoricii literari par a avea dreptate, cînd fac din Werther fratele mai mare al lui René. De altfel însuși Goethe, în memoriile sale *(Poezie și Adevăr)*, de unde am scos motivarea de mai sus, avea să-și declare afinitatea, în ceea ce privește simțirea lui de adolescent, cu felul de a fi al lui Rousseau, din care se va trage și René.

În același loc mai putem citi că Werther s-a născut și din melancolia incurabilă a lui Hamlet. „Ipohondria" lui, cum Goethe — înseninat — îi numește suferința, se hrănește din hamletismul epocii : „Hamlet și monologurile sale, spun memoriile, stăruiau ca vedenii, care nu încetau să apară, în toate imaginațiile tinere. Fiecare știa pe dinafară părțile principale și simțea plăcere recitîndu-le ; și fiecare credea că trebuie să fie melancolic ca prințul Danemarcii, deși nu văzuse nici o fantomă și nu avea nici un părinte august de răzbunat." De la René așadar, chiar dacă trecem prin întîmplarea cu Werther, cum vrea istoria literară, tot la Hamlet ajungem.

Dar, dacă luăm seama bine, nu numai că este de prisos, e chiar păgubitor a ne mai abate pe la opera germană. Căci hamletismul și rousseauismul sînt numai în parte, cum le consideră însuși Goethe, elemente de conformație wertheriană. Ne explicăm astfel cum s-a născut el, ce anume i-a înlesnit apariția, cîte mișcări manifesta conștiința lui, însă ce era numai el — aceasta nu aflăm. Cu arătarea rădăcinilor unei opere se face critică genetică și, după cum am mai amintit, noi nu urmărim acum decît să semnalăm cîteva tipare de oameni.

Iar tiparul omenesc al voinței istovite sau absente nu cuprinde pe Werther, deși nenumărați critici l-au interpretat în acest fel. Putînd deveni un abulic, el nu este așa ceva nici un moment. Căci trîndăvia visătoare la care se dedă, contemplativismul și singurătatea din care gustă, nu exprimă ca la Hamlet, René, Obermann și Oblomov o infirmitate morală indiscutabilă.

E o criză de creștere comună tuturor adolescenților, trecătoare și neconcludentă. Căci viața socială și viața lui însuși cea mai deplină, din care avea tendința adolescentă de a se retrage, îl va recîștiga. În obiceiul său de a-și informa un prieten despre stările sufletești ce-l stăpînesc în singurătate, la un moment dat, intervine o pauză destul de lungă : întîlnise pe Charlotte. Abia de acum începe să se desfășoare adevărata dramă care ne destăinuiește tiparul lui Werther. El este un sentimental. Dacă iubirea nu i se poate realiza, de vină nu e voința care i-ar lipsi cu totul. După manifestări, putem spune că nu-i lipsește de loc. În felul răscolitor al iubirii pentru Lotte, deslușim o energie vitală de admirabilă sănătate sufletească, o energie pe care piedicile sociale o sporesc, iar timpul și depărtarea, dorite de erou ca tămăduitoare, o înverșunează pînă la punctul, de unde sinuciderea, care nu este a unui neurastenic, vine ca unica soluție de liniștire.

O capacitate enormă de a iubi, de a tinde către femeie, către femeia care îi este interzisă, fiind soția altuia și nu fiind eu un istovit, îl separă de un Hamlet sau Oblomov, adică de oameni inapți să trăiască în orice măsură. Aceștia au fost făcuți cu un tipar întors față de ceea ce formează linia normală a existenței ; pe cel dintîi erotismul îl dezgustă, iar pe al doilea — îl obosește ca efort.

Werther însă apare oricum, numai devitalizat — nu. Chiar s-ar putea spune că un prisos de vitalitate, de sub lungi comprimări, irumpe în sfîrșit la suprafața conștiinței, pe care o și nimicește. Din punctul de vedere al vieții normale, o astfel de fire reprezintă deviația pasională, dar nicicum uscăciunea deficitului de voință. De aceea, între Hamlet și René noi n-am putut introduce pe Werther. Sînt tipare deosebite cu totul, deși lipite. Ne rămîne acum să ilustrăm tiparul naturilor wertheriene.

VII

În psihologia wertheriană, găsim așadar felul vieții de a se exprima cu deosebire prin pasiunea amoroasă. Avînd cu toții răsunete emotive ori de cîte ori împrejurările îi ating mai direct, dintre oamenii imaginați numai Werther răspunde cu toată ființa, preschimbată în tumult de durere, la întrebările tinereței.

Suferința lui, spre deosebire de bolnavii secolului XIX, al căror precursor ni se spune că ar fi, este un prisos și nu un minus de vitalitate. Aceia se definesc prin lipsă, prin sentimentul lor sau al nostru despre lacuna sufletească ce îi stingherește, prin negație. El însă trăiește împovărat de o anume excrescență, de care se împiedică singur, e întreg — dar copleșit de sine și, dacă suferă pînă la a se sinucide, această suferință și această moarte sînt urmările celei mai vehemente afirmări de viață. De aceea, după cum Hamlet străjuiește și simbolizează tiparul oamenilor sterili din cauza voinței pe care n-o au, Werther este patronul firilor conformate pasional : pe acestea le doboară, sau numai le clatină fluxul vieții proprii, în timp ce pe semenii prințului Danemarcii îi seacă refluxul.

Firile hamletice rămîn totdeauna în marginea existenței, cît mai departe de rostul creator și chiar procreator : sînt meditative și sterile. Iubirea nu le interesează decît episodic și chiar atunci Ofelia pentru Hamlet, Celuta pentru René, sora lui Fonsalbe pentru Obermann și Olga pentru Oblomov, toate aceste făpturi delicate, normale, dar nenorocoase, nu servesc decît ca mijloace, ca să zicem așa, colorante cu care se precizează un contur psihologic evanescent.

Naturile wertheriene, dimpotrivă : ele ni se dau pe matca vieții, în luptă declarată cu ceea ce din afară le zădărnicește pornirile ; iar ca dovadă că înțeleg rostul sănătos al existenței, wertherienii apar totdeauna în drame erotice. Lotte nu mai este un simplu reactiv moral, întrebuințat de autor ca să ne încredințeze încă o dată despre ceea ce știam mai dinainte privitor la erou. Ea nu e o Celuta sau o Olga avînd menirea, despre René și Oblomov, să ne facă a înțelege că și dragostea pe întîiul îl afundă în plictis tragic, iar pe al doilea îl obosește. Lotte, cu poziția ei socială de logodnică și soție a altuia, creează adevărata dramă wertheriană.

Înțelesul mai adînc al întîmplării, prin care cele două personaje capătă identitate, îl cunoaștem aproape din toate operele pasionale : dubletul omenesc, bărbat și femeie, suferă de fiorul morții care îndoiește ascuns pe acela al iubirii. Cînd Lotte apare lui Werther, în chip vădit și definitiv, ca ființă de neobținut, cînd îi apare, cu alte cuvinte, la distanța morții însăși, el caută să iasă însuși din viață. Ce altceva l-ar face s-o reîntîlnească decît sinuciderea ?

Același sens tragic al dragostei îl mai trăiseră și alte perechi : Romeo și Julietta în Verona, Tristan și Isolda la curtea regelui din Cornouaille. Căci marii înamorați, oricum s-ar numi ei și oricît de deosebite condițiuni anecdotice i-ar încadra, susțin mitul modern al iubirii, care poate fi reprezentat printr-un chip omenesc avînd un obraz luminat, iar altul mohorît.

În linia lui Werther se află de asemenea Adolphe cu Elleonora lui. Chiar dacă Benjamin Constant s-a complăcut în a-și prezenta eroii mai mult cu obrazul întunecat, aventura rămîne a acelorași oameni cari prin iubire se apropie de moarte. Frămîntările seci ale lui Adolphe sînt, ca și la ceilalți, ale paradoxului după care dragostea se satisface numai cu nimicirea vieții. Iar cît privește literatura noastră, firile pasionale se găsesc prinse în drame tot similare. Fie în *Adela* lui Ibrăileanu, fie în *Ioana* lui Anton Holban, personajele masculine cresc din aceeași străveche insatisfacție amoroasă, care își păstrează întregul patetism chiar în *Femeia Sîngelui Meu* a lui Mihail Celarian, deși aci Glineanu — eroul — este un Don Juan norocos. Pasionali sau numai de un molcom sentimentalism, îndrăgostiții de totdeauna și de oriunde pot fi așezați în șir. Văzîndu-i atît de decsebiți în faptele care îi conturează, în împrejurările care ni-i dezvăluie și atît de identici în suferința finală, le-am putea întoarce exclamația lui Sainte-Beuve, de care, în forma ei adevărată, ne-am folosit cu prilejul semenilor lui Hamlet : *...entre vous quelle distance inouïe à l'origine, quelle conformité secrète au terme !*

VIII

Naturile erotice, pe care le-am amintit, exemplifică fiecare în parte și toate la un loc tiparul wertherian. Fie că sfîrșesc printr-un act de violență, fie că rămîn să bolească în viață neștiuți, eroticii sînt victime ale simțirii proprii, care le excedează celelalte puteri sufletești. Și nu numai atît. Căci în pasiunea lor amoroasă, putem urmări cum toate facultățile sufletului sănătos continuă să existe, să se dezvolte progresiv, suferind doar o ușoară abatere în sensul pasiunii, pe care o alimentează și ele. În aceasta se deosebesc eroticii de infirmii voinței și de tipurile energice. La Hamlet, dar mai cu seamă la cîți încă am

văzut că viața li se întunecă din cauza aceleiași suferințe lacunare, drama stă în inaptitudinea de a trăi și deci de a iubi — într-o lipsă morală, ca și în conștiința acelei lipse. Werther, cu toți ai lui, suferă însă de un prisos. Dezechilibru vital, în plus — aici, în minus — dincolo. Iar față de caracterele voluntare, naturile erotice diferă, cum ușor se înțelege, prin chiar facultatea care le prisosește. Dar oricum s-ar situa tiparele omenești ce am prezentat, unele față de altele, fapt este că eroticii sînt singurii sentimentali în literatură. De aceea noi vedem pe Werther ca figura cea mai ilustră a seriei psihologice căreia îi aparține, între alții, atît Dominique al lui Fromentin cît și, să zicem, Laurent din *Elle et Lui* de George Sand. Între ei, diferențele nu sînt de structură sufletească, ci numai de grad al pasiunii amoroase. Așa încît, vorbind despre naturile erotice, le putem spune într-un cuvînt „sentimentalii".

Tiparul sentimentalilor vădește personajelor ieșite din el, pe lîngă aceeași conformație interioară, o condiție socială identică. Semenii lui Julien Sorel, numai în mod cu totul excepțional apăreau din societatea înaltă, mediul lor firesc fiind lumea țărănească și cel mult burgheză ; iar cei cu plămadă hamletică în sufletul lor, aceștia s-au arătat a fi socialmente intelectuali, reprezentanți ai marii burghezii sau de cele mai multe ori nobili și chiar prinți. În privința sentimentelor, din cîți cunoaștem a se fi văitat de răul dragostei, nici unul nu face parte din clasa țărănească ; sau, ca să nu ascundem nimic, vom spune că nouă un singur roman țărănesc ni se pare a fi contrazicător cu ceea ce afirmăm. E vorba de *Le Chant de la Fleur Rouge* de finlandezul Linankowski, unde erotismul se sublimează îmbătător în aburii sentimentalismului, deși eroii sînt țărani. Scriitorul finez reține mai ales pe cititor cu descrierea vieții de plutași, atît de neuitat evocată la nci de Creangă într-o singură pagină a *Amintirilor* ca și de M. Sadoveanu în *Bulboana lui Vălinaș* și altele. Dar idila neîntreruptă a unui același țăran, care rătăcește pînă la bătrînețe din aventură în aventură amoroasă, stîrnind o dată cu melancolia iubitelor părăsite succesiv și un carecare înțeles simbolic, este indiscutabil plictisitoare prin lipsa măsurii ; este neveridică, artificială și prin urmare urîtă. Nu e dar nimic de rectificat în afirmația că sentimentalii nu ne vin din lumea țărănească.

În schița noastră tipologică, ilustrînd tiparul voinței dîrze, am prezentat și cîțiva țărani. Nici unul dintre aceștia nu cu-

noaște deviația sentimentală a instinctului sexual. Ca dovadă, nu vom aminti pe Buteau din *La Terre* sau pe Nicolas, feciorul lui Fouan, din *Les Paysans*, deoarece s-ar putea obiecta pe drept cuvînt că atît Zola, cît și Balzac în realizările respective, mai mult decît de intuiție s-au lăsat conduși de conceptul brutalității primitive. Avem însă pe Ion al lui Rebreanu, pe care îl simțim cît este de intuitiv construit și de veridic observat; avem pe Antek al lui Reymont, flăcău îndrăgostit pătimaș de tînăra mamă vitregă; iar dacă felului lor realist, fără divagații sentimentale, de a se comporta față de femeie, i se găsesc totuși alte motivări, sau se obiectează în principiu că tiparul oamenilor de voință nu poate da argumente împotriva tiparului sentimental, atunci avem pe țăranul autentic Ion Creangă, în a cărui operă erotismul se află redus la ceea ce este, la instinct. Amintirile sînt scrise de un țăran, pentru „boierii" de la Junimea. Așa că în ele găsim chestiunea erotică tratată țărănește (adică în deplină cunoștință de cauză, direct, aproape nerușinat, dar și fiindcă autorul se adresa unor străini de clasa lui socială), înfășurată în echivocuri verbale. Cînd Creangă nu mai are de ce să se rețină, atunci scrie povestiri de-a dreptul porno-grafice, cum este *Povestea Poveștilor*, în care ceea ce interesează este ideea (mai curînd reprezentarea) de automatism sexual. Țăranii nu sînt sentimentali în dragoste. De aceea, credem noi, Rebreanu, punînd dintre eroii săi numai pe Titu Herdelea, care din orașul unde învăța aducea în satul Pripas deprinderi orășenești, să se exalteze liric lîngă Roza, a procedat cu desăvîrșită obiectivitate. Lumea satelor nu cunoaște sentimentalismul amețitor, care stăruie ca o pîclă în *Adolphe* și, după modelul acestuia, în *Ioana* lui Holban al nostru, sau care luminează sufletele ca în nemuritoarele povești ale atîtor inimi perechi. Înșelarea cu vorbe a instinctului sexual este contaminare literară a vieții individuale și este fenomen moral strict burghez. Și dintre toate personajele pe care le-am numit mai sus și care se cheamă singure pentru tipolog, alcătuind tiparul sentimental, nici unul nu arată a țăran. Ei sînt cel puțin intelectuali, de regulă tîrgoveți, aparținînd cîteodată marii burghezii și nobilimii, niciodată însă clasei țărănești. Dar burghezia propriu-zisă e mediul de baștină al sentimentalilor.

IX

Dacă, după cum ne învață unii filozofi, privim instinctul sexual ca manifestare a unei voințe, care ne depășește pe fiecare în parte, iar pe lîngă aceasta, dacă sentimentalismul erotic, lînced sau violent, semnifică cea mai puțin vătămătoare dintre pervertirile aceluiași instinct, atunci tiparul sentimental are o latură comună cu tiparul sorelist și alta cu cel hamletian.

Cu alte cuvinte, personajele literare cîte pot face parte din familia Adolphe-Werther sînt pe linia normală a vieții aspirînd la erotism, servind adică voința transcendentă, ale cărei afirmări categorice doresc să fie, dar în același timp, din punctul de vedere al rezultatelor ultime, țin și de linia nefirească, sentimentalismul nemăsurat, alimentat din el însuși pînă la copleșirea conștiinței, abătînd ușor și chiar oprind de la îndeplinire însuși procesul erotic.

De altfel, după cum s-a putut vedea, un Aspru, un Pietraru și un Sorel, ființe intacte, au fiecare una sau mai multe amante, față de care se poartă bărbătește, anexîndu-și-le împotriva chiar a deosebirilor de clasă socială ; un Oblomov, un René sau un Hamlet, deși nimic exterior nu-i împiedică, ei nu ajung la fericirea erotică, fiind moralmente niște estropiați ; iar sentimentalii, Werther, Adolphe, Laurent sau Dominique, merg în sensul sănătos al existenței, direcția erotică reprezentînd sănătatea, atît a vieții cît și a lor, numai însă că mișcarea sănătoasă pe care o încep, în loc să-și atingă scopul, deviază într-o beție de cuvinte, intoxicația amoroasă transformîndu-se din fază trecătoare în stare bolnăvicioasă și neclintită.

În afară de situația morală, cu toții mai au și una socială : caracterele energice aparțin claselor de jos și în special țărănimii, sentimentalii sînt burghezi, iar devitalizații ne vin din sfera elitelor sociale. Aerul formal de adevăruri categorice al acestor afirmații trebuie îndepărtat pe cît se poate, deoarece în lumea morală nu putem geometriza ca în lumea fizică. Oricine e gata să întîmpine arătările noastre sociale cu cel puțin un personaj, care fiind exemplar de voință nealterată nu este țăran, care fiind sentimental nu e numaidecît tîrgoveț, și care fiind un deficient vital nu provine chiar din nobilime. Dar nimeni nu va putea dovedi că schița clasificării, în linii generale, nu este cea reală.

Dacă vedem așadar schema de mai sus prin rămurișul cîte-

odată inextricabil al excepțiilor, vedem adevărul însuși. Ceea ce însă ne ascunde totuși apartenența caracterelor la o anumită clasă socială, pe lîngă numărul cazurilor întîmplătoare, e o categorie de oameni fără clasă, care se plimbă de jos în sus și de sus în jos, primenind societatea aproape în deplină libertate.

Aceștia sînt intelectualii. Oricare le-ar fi extracția socială, intelectualii seamănă unul cu altul prin aceea, mai întîi, că se pot fixa oriunde. Formînd și ei o elită, suferința lor comună este, din cîte cunoaștem, asemănătoare cu a elitelor : sînt devitalizați. Dar lor nu le lipsește voința ca unui René, ci afectivitatea.

Iată pe Mr. Bergeret, profesorul din *Le Mannequin d'Osier*, al lui Anatole France. Exercițiul exclusiv al inteligenței l-a făcut inapt pentru viață. E un intelectual, care și-a depășit măsura ; e un intelectualizat, un savant, un pachet de uscăciuni. Așa cum se putea aștepta, soția îl înșală cu Roux, cel mai apropiat dintre discipoli. Cînd îi surprinde îmbrățișați, are mișcarea firească de a nimici într-un fel sau altul pe amant. Dar reflecțiunea devenită viciu îl împiedică, sub cuvînt că a-l suprima este lucru barbar ; caută deci altă pedeapsă, una demnă de omul învățat ce era Mr. Bergeret și conformă cu gradul de civilizație al omenirii. Și astfel, în timp ce discipolul și soția necredincioasă își corectează ținuta, savantul rămîne imobilizat în pragul odăii, de unde a văzut neașteptata scenă, reflectează la toate modurile, cîte au existat de-a lungul timpului, de a sancționa aceeași faptă, refăcînd mintal întreaga istorie a codului penal pe latura adulterului. Fapt este că sancțiunea meritată nu mai poate veni după atîta amînare. Iar ca să-și pedepsească nevasta, îi va brutaliza manechinul de rochii, pe care îl va și azvîrli pe fereastră.

Și în sfîrșit, ca moment tot atît de expresiv, dacă nu culminant, al prizonieratului său intelectual, ieșind de-acasă indignat și observînd cîteva capete încornorate, unele cu pălărie — altele fără, schițate cu cărbune pe zid, concbide : „...sînt două școli !" și trece mai departe, netulburîndu-se de semnificația reală a schițelor. Mr. Bergeret e un deviat prin intelectualizare.

Literatura franceză, pentru motive pe care nu stăm acum să le cercetăm, îl cunoaște sub toate formele. Romanul cerebral, atît de numeros la francezi, ni-l prezintă pînă în ultima ipostază a devitalizării lui, care trăiește prin Valéry în *M. Teste*, în romanul „inteligenței inaplicate". M. Teste e un savant în studiul de sine, al cărui ideal de „a ucide marioneta" din el, adică de a

trăi fără trebuință să facă vreun gest, într-un îngheț absolut, i s-a înfăptuit cu o plenitudine teratologică; e un monstru de luciditate.

Cum e și firesc, mai înainte ca romanul cerebral să dobîndească pe M. Teste, a avut pe Hugues d'Entragues, al lui Rémy de Gourmont, din *Sixtine*. Cronologia corespunde întîmplător cu alcătuirea interioară. Spre deosebire de Mr. Bergeret ca și de M. Teste, care par făcuți din iască sau cremene, numai din zbaterea vieții nu, d'Entragues își distilează erotismul prin complicația inteligenței lui speculative, îl răcește pînă la îngheț, îl anulează. Sixtine, pentru el, este însăși problema erotică, ce se propune conștiinței lui. Dar Hugues d'Entragues, fiind un pervertit intelectual, își pierde timpul în gînduri absurde, cum este acela al „posesiunii de la distanță".

X

Mr. Bergeret, Hugues d'Entragues și M. Teste sînt personaje deosebite numai în destinul lor anecdotic; ca oval psihologic însă, ei ne propun același tip, care prin exercitarea îndelungă a puterii intelective au căpătat deprinderea conduitei cerebrale, pierzînd cu totul modul vieții directe.

Aceștia sînt ultimii dezechilibrați moderni, cei dintîi fiind sentimentalii, iar penultimii — abulicii. În chip obișnuit, li se spune că trăiesc cu „capu-n nori", arătîndu-li-se cu expresia aceasta felul lor fundamental de a fi, adică de a rămîne mereu alături sau în afară de viața adevărată.

Se înțelege că nici unul dintre ei, deși cu toții s-ar putea spune că profesează luciditatea, nu are conștiința limpede a dramei proprii, care de fapt, una și aceeași la toți trei, este drama automatismului intelectual. Din acest punct de vedere, gîndul ni se duce la un anume Philip Quarles, romancier cerebral și oarecum personaj-centru în *Contrapunct* de Huxley.

Romanul, după cum se știe, este o cronică vastă a societății engleze contemporane. Figurile cele mai cunoscute în viața de salon, în viața politică, în arte etc., apar abia deghizate, devenind personaje cu a căror soartă Huxley recompune pe plan literar momentul istoric actual.

Travestind, de exemplu, pe conducătorul fascismului englez sub numele de Everard Webley, iar pe romancierul Lawrence sub acela de Rampion, autorul nu se uită nici pe sine, botezîndu-se de circumstanță Philip Quarles.

În jurnalul intim, Quarles își notează reflecțiile privitoare la o formulă nouă de roman. Inovația lui constă în trunchierea narațiunii firești pentru a face loc întîmplărilor concomitente. E ceea ce face însuși Huxley, care primește în chiar analiza celor mai subtile procese sufletești inserțiuni neașteptate de împrejurări exterioare. Matca narativă oarecum dispare, fiind lărgită pînă la a nu mai decsebi, între patru-cinci personaje, care este personajul principal. Compoziției clasice a romanului i se substituie compoziția „în contrapunct". Așa că ceea ce Philip Quarles pune la cale privitor la reformarea genului literar respectiv — înfăptuiește autorul în chiar romanul în care a imaginat acest personaj.

Romancier cerebral, Quarles cunoaște bine neajunsurile felului său literar. „Defectul capital al romanului de idei, își notează el în jurnal, este obligația de a pune în scenă oameni care au de exprimat idei — ceea ce exclude aproape totalitatea rasei omenești, — afară de așa ceva cam 0,01 la sută." Sau, cu mult mai limpede și mai semnificativ pentru ceea ce ne interesează pe noi : „Marele defect al romanului de idei este artificialitatea lucrului, fabricația lui. Firește ; căci oamenii capabili să dezvolte teze formulate propriu nu sînt cu totul și cu totul vii ; sînt ușor monstruoși. Devine carecum plictisitor, în cele din urmă, să trăiești printre monștri."

După cum se vede, el știe bine cîte neajunsuri are felul său de a concepe romanul ; mai ales pe acela al depărtării de viața adevărată, îl privește chiar în față.

Nu tot aceeași luciditate, însă, manifestă Quarles și în conștiința de sine. În ochii săi, el nu se reflectă ca monstru, deși astfel își numește singur semenii cu care ar dori să-și populeze romanele, și cu toate că în apucătura intelectuală, pentru cititor, e mai monstruos și decît amuzantul Mr. Bergeret și decît pateticul M. Teste.

Atît de străin rămîne de propria-i deformație, încît cine va încerca să-l facă a lua cunoștință de el însuși, de abaterea lui de la viață, va fi Elinor, nevastă-sa, adică o femeie normală, care suferă din pricina uscăciunii lui sufletești și care pînă la urmă aproape că se înțelege, îl va înșela cu Webley, cu omul normal, erotic, întreprinzător și energic.

Dar pînă să ajungă la aceasta, pînă să-și dea ea însăși seama că a-și iubi bărbatul însemnează „a iubi o bibliotecă", Elinor

încearcă să și-l apropie așa cum e, în condiția tragică a intelectualizării lui. „Semeni, îi spune ea ca să-l stîrnească la viață, cu o maimuță care ar ține de latura supraomenească a umanității. Ești aproape uman, ca bieții cimpanzei. Singura deosebire este că ei caută să se înalțe cu senzațiile și instinctele lor la gîndire, în timp ce tu te silești cu inteligența să ajungi în jos pînă la senzație. Ești aproape om... sărmanul meu Phil."

Încît Philip Quarles ilustrează mai deplin decît oricare altul tiparul intelectualizaților. În comparație cu Mr. Bergeret, d'Entragues și M. Teste, el este mai înaintat în conștiința de sine, deoarece, înțelegînd și chiar justificîndu-și răcirea sentimentelor Elinorei, va trebui să analizeze cauzele adînci pe care le găsește în firea lui înghețată. Și astfel se analizează pe sine ca om înapt să intereseze amcros orice femeie normală. Quarles e șchiop ; dar infirmitatea cea mare, din cauza căreia Elinor se trezește în brațele lui Webley, este de ordin moral : cerebralitatea fără substrat de viață, recte fără erotism, a bărbatului.

În același timp, deși M. Teste ar părea mai reprezentativ pentru tipul ce urmărim, deoarece nici o anecdotă nu-l încadrează, putînd astfel simboliza exercițiul intelectual automatizat în deplină neatîrnare, cu toate acestea tot Philip Quarles pare de o evidență mai strigătoare. Căci Huxley l-a imaginat într-un complex uluitor de viață, alăturîndu-i o zonă morală de contrast, care prin Elinor, Webley și Rampion, ca printr-un joc de reflectoare psihologice, îl luminează pînă la amănunt.

Oricum ar fi, Mr. Bergeret, Hugues d'Entragues, M. Teste și Philip Quarles ne dau ideea trebuitoare despre tiparul cerebral, din care erotismul sănătos lipsește cu desăvîrșire. Secătuiți în puterea de a trăi cum trăiesc oamenii de rînd, ei alcătuiesc o elită nobilă, dar elită de infirmi, fiind vecinii sufletești, în parte, ai lui Hamlet și cu deosebire ai preaînvățatului Faust înainte de întinerire.

Căci Faust însuși, la pupitrul său, îmbătrînit simbolic de știință, le străjuiește tiparul. Dacă și ei ar fi întîlnit pe Mefistofel, într-un moment cînd și-ar fi dat seama adînc de tragedia vieții proprii, asuprită prin inteligența lor lacomă, nu *să știe tot*, i-ar fi cerut în schimbul sufletului, ci *să trăiască tot ;* ar fi dorit ca Faust însuși destinul de ură și iubire al tuturor oamenilor, puterea de a se înfierbînta în simțiri, tinerețea. Cum însă nu l-au întîlnit, ei rămîn aceleași biete suflete veștede

CUPRINSUL

POEȚI

T. Arghezi I *Meșteșug și Inspirație* . 7
II *Hore* 14
Poezia lui Al. Philippide 22
Poezia lui V. Voiculescu 32
Poezia lui Adrian Maniu 50
Poeți ai plebei : Aron Cotruș și N. Crevedia . 71
Lucian Blaga — *La Curțile Dorului* 86
N. Davidescu — *Helada* 90
Poeți de cenaclu : Otilia Cazimir și Camil Baltazar 94
Poezia socială și aventura criticii funcționale : M. Beniuc 105
Ana Luca — *Candelă* 113
George Lesnea — *Argint* 117
D. Ciurezu — *Pămîntul Luminilor Mele* . 121
Constant Tonegaru — *Plantații* . . 126
Mircea Popovici — *Izobare* . . . 133
Alexandru Lungu — *Ora 25* . . 140
Suprarealismul, Școală Neliterară 144
Poezia 1930—1940 . . . 148
Baudelaire în românește . 156

PROZATORI

Liviu Rebreanu — *Amîndoi* 175
Hortensia Papadat-Bengescu — *Rădăcini* . . . 189
Mihail Sadoveanu — *Opere,* volumul I, 1904—1917 201
Ionel Teodoreanu I *Fundacul Varlamului* . 207
II *Prăvale-Baba* 213
F. Aderca — *„Ediție definitivă"* . 221
Mihail Sebastian — *Accidentul* . 225